

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

FEBRUAR 1957

DER MELOSVERLAG MAINZ

Postversandort Mainz

MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

INHALT DES ZWEITEN HEFTES

	Seite
Ernst Krenek: Der gesunde Menschenverstand	33
Robert Craft: Strawinsky komponiert Bach	35
Claude Rostand: Zwölfton-Manierismus	39
Heinrich Strobel: Werktreue und Leidenschaft. Zum Tod von Arturo Toscanini	43
Das neue Buch: Essay über Strawinsky	44
Musik, die auf die Nerven geht	45
Blick in ausländische Musikzeitschriften	46
Melos berichtet	47
Moderne Musik aus dem Mittelmeerraum / Wuppertaler Ballett tanzt Strawinsky und Fortner / Burkhardts „Spiegel, das Kätzchen“ in Mün- chen / Ballettabend im Opernhaus Hannover / Bremer Uraufführung von Thärichens Orchesterstück / Elektronischer Schock in München / Kafka in Musik gesetzt / Mihalovicis „Phädra“ in Braunschweig / „Der Wüstling“ im Stadttheater Ulm / Heinrich-Schütz-Fest in Düsseldorf / Loga-Rhythmen, Linien und Akzente im Süddeutschen Rundfunk	
Berichte aus dem Ausland	55
Junge Komponisten und Musik der Welt in Israel / Amerikanische Minia- turopern in Wien / Ein neues Orchesterwerk von Frank Martin in Basel / Martinus Oboenkonzert in Australien uraufgeführt	
Blick in die Zeit: Gestützt auf den Mozartkult	58
Post festum	59
Notizen	59
Bilder:	
Dufy: „Hommage à Bach“ / Boulez am Flügel (<i>Schapowalow</i>) / „Das Tor“, Ballett von H. F. Hartig (<i>Enkelmann</i>) / Arturo Toscanini (<i>Dena</i>) / „The Rake's Progress“, Ballett von Gordon in München (<i>Betz</i>) / Karlheinz Stockhausen / „Der Zaubertrank“ in Bonn (<i>Stuckmann</i>) / John Pritchard (<i>McBean</i>) / The After Dinner Opera Company / H. H. Stuckenschmidt (<i>Pfaundler</i>)	

Anzeigen: laut Preisliste: $\frac{1}{16}$ Seite = 20,- DM, $\frac{1}{8}$ Seite = 30,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.

Der gesunde Menschenverstand

Ernst Krenek

Ein angesehener amerikanischer Kritiker, der der neuen Musik sehr skeptisch gegenübersteht und sie gewöhnlich mit den billigen Argumenten des sogenannten „gesunden Menschenverstandes“ abzutun sucht, berichtete, wie er in einem der modernen Musik gewidmeten Konzert mit Bestürzung wahrnahm, daß die dort besonders zahlreich vertretenen jungen Leute sich ausschließlich über die formalen Aspekte der dargebotenen Musik unterhielten, statt über jene Gehalte, die Musik „normalerweise“ mitzuteilen pflegt.

Was sind diese Gehalte, und was heißt „normalerweise“? In den mittelalterlichen Traktaten über Musik liest man über Ausdruck von Gefühlen überhaupt nichts. Was die Theoretiker verlangen, ist, daß die Musik „angenehm“ sei, und diese „Annehmlichkeit“ ist vor allem ein Resultat technischer Vollendung.

Es ist schwer zu beurteilen, ob diese Verschwiegenheit bedeutet, daß die Musiker jener Zeit an Ausdrucksgehalten nicht interessiert waren, oder daß sie Ausdruck als eine Selbstverständlichkeit ansahen, über die nicht weiter gesprochen zu werden brauchte.

Wenn ich sage, daß ich Ockeghem ausdrucksvoll finde, weiß ich natürlich nicht, ob ihn seine Hörer in seiner Zeit in derselben Weise erlebten, oder ob sie vielleicht ganz anderen Aspekten seiner Musik ihr Interesse zuwandten. Vielleicht waren sie sogar von der Form dieser Musik besonders gefesselt, ganz wie die jungen Leute, die die Bedenken des amerikanischen Kritikers hervorriefen.

Freilich, wenn dieser jemals diese Zeilen lesen sollte, so würde er vermutlich einwenden, daß wir ja nun eben über die finsternen Tage des Mittelalters hinaus und zu einem Zustand gelangt seien, wo man Musik „normalerweise“ durch das Gefühl erlebt (was immer das sei). „Normal“ ist dann wohl, was einer Majorität so vorkommt, und einer solchen Majorität anzugehören, erfüllt jenen Kritiker mit den angenehmen Gefühlen von Sicherheit und Autorität.

*

Alle scheinen sich darin einig zu sein, daß Musik dann ihre höchste Aufgabe erfüllt, wenn sie ihrem Hörer Gefühlserlebnisse von größter Intensität vermittelt. Im allgemeinen sind es die romantischen Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts, denen in dieser Hinsicht die stärksten Fähigkeiten zugeschrieben werden. Wenn dem so ist, so kann man die Selbstdisziplin der Hörer nur bewundern. Weder in Symphoniekonzerten, in denen man Rachmaninoffs zweites Klavierkonzert hören konnte, noch in Klavierabenden, die Chopins Nocturnos darboten, noch auf dem Markusplatz in Venedig, wenn das Intermezzo aus „Cavalleria“ ertönte, konnte ich beobachten, daß hungerissene Hörer in Tränen ausbrachen oder anderswie ihre seelische Erschütterung an den Tag legten. Was ihr Benehmen betrifft, so hätten sie ebensogut einer der berühmtesten intellektuellen Konstruktionen von Webern zuhören können.

Vielleicht doch nicht so ganz. Das Stück von Webern hätte sie wahrscheinlich beunruhigt, und sie hätten ihrem Mißfallen über die Beunruhigung durch Lachen oder Zischen Ausdruck gegeben. Könnte man daraus nicht schließen, daß das Stück von Webern in Wirklichkeit ein bedeutend stärkeres Gefühlserlebnis vermittelte als die angeblich so ausdrucksvolle, aber mit wohlwollender Indifferenz angehörte romantische Musik?

Eine Erklärung wäre etwa, daß das, was für ein Gefühlserlebnis gehalten wird, in Wirklichkeit die Erfahrung jener tiefen Befriedigung ist, die von der Wiedererkennung des Bekannten ausgeht. Mit anderen Worten: ertümliche Entsprechung, lange Gewohnheit und Tradition haben gewisse Assoziationen etabliert (wie etwa, daß die Oboe einen bukolischen Ton hat und daher friedlich-naive Stimmungen suggeriert), und wenn die musikalischen Elemente auftauchen, die diesen Assoziationen zugrunde liegen, so fühlt sich der Hörer geborgen, und er meint, daß seine Befriedigung darin begründet sei, daß er der von den musikalischen Elementen assoziativ nahegelegten Gefühlsgehalte teilhaftig werde. Er drückt seine Dankbarkeit damit aus, daß er erklärt, die Musik habe „ihm etwas gesagt“.

Wenn er Musik hört, die die gewohnten Elemente nicht enthält und daher jene Assoziationen nicht wachruft, so ist er irritiert und empfindet einen Schock. Er ist aber nicht gewillt, diesen Schock als echtes Gefühlserlebnis zu registrieren, für das er eigentlich dankbar sein sollte. Er erklärt unwillig, daß diese Musik „ihm nichts sagt“, und schließt daraus, daß ihr Komponist eben nichts zu sagen hatte.

*Für mich persönlich war das Gebiet, das mich bisher am Zwölftonsystem am meisten anzog,
das Melodische.*

LUIGI DALLAPICCOLA

Strawinskys Bearbeitung von Johann Sebastian Bachs Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ ist als Konzeption einzigartig. Unter Betonung seiner eigenen stilistischen Distanz vom Original unternimmt hier erstmals ein Komponist von Format den Versuch, ein in sich vollendetes und allgemein anerkanntes Meisterwerk zu überarbeiten. Die Fähigkeit Strawinskys, seine stilistische Haltung zu betonen – gelegentlich aber auch das Gegenteil zu tun, sie nämlich zu verstellen – bestimmt vielleicht die ganz besondere Eigenart seines schöpferischen Geistes. Eine Eigenart, die bei Komponisten so selten anzutreffen ist, daß man oft dazu neigt, sie als „unmusikalisch“ zu bezeichnen. Man könnte vielleicht von der Begabung sprechen, die Dinge sub specie theatri zu fixieren, einer ebenso kritischen wie schöpferischen Begabung, die z. B. in „Pulcinella“ vollendeten Ausdruck gefunden hat. Bei einem so streng kontrapunktischen Werk wie den „Kanonischen Veränderungen“ ist es naheliegend, daß sich auch ein nachschöpferischer Prozeß zwar neuer, aber ebenso strenger kontrapunktischer Verfahren bedient. Ihre Realisierung vollzieht sich zweifellos viel dramatischer als die der abstrakten Polyphonie des Originals und bestimmt schon dadurch den grundsätzlichen Unterschied zwischen Strawinsky-Bearbeitung und Bach-Original. Strawinsky gibt sich klar zu erkennen und versucht nicht, unter dem Deckmantel Bachs etwas vorzuschieben. Weit davon entfernt, zwei schöpferische Ideale verschmelzen zu wollen, ist Strawinskys „Vom-Himmel-hoch“-Arrangement eine neue Erkenntnis.

Von Bachs bedeutsamsten kontrapunktischen Werken – den „Goldberg-Variationen“, den „Kanonischen Veränderungen“, dem „Musikalischen Opfer“ und der „Kunst der Fuge“ – sind die Variationen über „Vom Himmel hoch“ am wenigsten bekannt. Schon mehrere Monate vor dem eigentlichen Arbeitsbeginn hatte Strawinsky die Absicht, dieses Werk durch ein instrumentales Arrangement dem Konzertpublikum zugänglich zu machen. Dabei reizten ihn besonders die zahlreichen Probleme einer solchen Bearbeitung, vor allem natürlich die Frage der Instrumentierung. Obwohl die Kanons nicht unbedingt das Timbre und die Stimmigkeit einer Orgel erfordern, vielleicht sogar auf diesem Instrument an Transparenz einbüßen, kommt ihnen doch die Möglichkeit eines gehaltenen Cantus-firmus-Spiels zugute. Daß mit der charakteristischen Strawinsky-Besetzung von Holz- und Blechbläsern ein gleichwertiger Effekt nicht erzielt werden kann, ist ohne weiteres verständlich. Hätte Strawinsky nicht mit dem „Canticum Sacrum“ eine so ideale Besetzung gefunden, wäre das Arrangement der „Kanonischen Veränderungen“ vielleicht nie zustande gekommen. Hier aber

war nun wirklich das Barock-Strawinsky-Ensemble par excellence gegeben: die bevorzugten Streicher – also keine Violinen und Celli – Holzbläser ohne Klarinetten, komplette Sätze von Trompeten und Posaunen. Nach der Vollendung des „Canticum Sacrum“ war es für Strawinsky eine besonders anziehende Aufgabe, die „Kanonischen Veränderungen“ für ein gleichartiges Ensemble zu arrangieren (einige kleine Abweichungen: die Bearbeitung erfordert eine zweite Flöte und verzichtet auf Orgel, Baßtrompete und Tuba).

Ein für Bach wie Strawinsky charakteristischer und gemeinsamer Zug ist die Vorliebe, für gegebene, bzw. im Moment zur Verfügung stehende Besetzungen zu komponieren. So wurde – zumindest in Strawinskys Vorstellung – die Größe des City Center Orchesterraums maßgebend für verschiedene Einzelheiten der „Orpheus“-Partitur. Ich glaube sogar, daß er sich nur deswegen dazu überreden ließ, Tschaikowskys „Dornröschen“ für eine während des Krieges auf Tournee befindliche Ballettgruppe zu arrangieren, weil ihn die Instrumentierung für ein kleines, unausgeglichenes Orchester vor zahlreiche Probleme stellte. Während der Arbeit an dem ursprünglich nur für Tenor und Streichquartett konzipierten „In Memoriam Dylan Thomas“ bat Strawinsky um eine Liste der Instrumente, die bei dem Uraufführungskonzert zur Verfügung standen. Als er erfuhr, daß ein anderes Werk des vorgesehenen Programms – Schütz' „Fili Mi Absolon“ – vier Posaunen erforderte, erweiterte er die Dylan-Thomas-Vertonung durch eine Reihe von Trauerkanons für Streichquartett und vier Posaunen.

Die Bearbeitung der „Kanonischen Veränderungen“ nahm nicht viel Zeit in Anspruch. Die erste Variation wurde am 29. Dezember 1955 in New York geschrieben, die zweite während der darauffolgenden Tage. Die letzten drei Variationen sowie der Choral entstanden zwischen dem 20. Januar und 9. Februar 1956 in Hollywood. „Mit der Genehmigung des Meisters“ steht neben Datum und Namenszug auf dem Manuskript. Die Uraufführung fand am 27. Mai 1956 unter meiner Leitung in Ojai (Kalifornien) statt.

Strawinsky „dramatisiert“ die Variationen auf verschiedene Weise, am entscheidendsten vielleicht durch Einbeziehung eines Chors. Die Choralmelodie wird unisono gesungen, den einzelnen Variationen ist ein Text unterlegt. Dadurch erhält das Werk den Charakter eines „Concerto mit Stimmen“ bzw. einer Kantate, die wie Bachs „Christ lag in Todesbanden“ das Choralthema in mehreren Strophen variiert. Der einleitende Choral „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ verleiht dem Ganzen einen besonders dramatischen Akzent,



Raoul Dufy
HOMMAGE
A BACH

um so mehr als er – im Gegensatz zu dem strengen, doppelten Kontrapunkt der Variationen – das Thema des Werkes in einfach harmonisierter Form exponiert. (Einer der Gründe, die Spitta dazu veranlaßten, die Variationen als „Choralpartiten“ zu bezeichnen, ist die Tatsache, daß Bach die „Kanonischen Veränderungen“ ohne Exposition des Chorals gleich mit den Variationen beginnen läßt.)

Eine weitere Dramatisierung erreicht Strawinsky durch seine Disposition verwandter Tonarten und kontrastierender Klänge. Diese beiden Faktoren sind natürlich weitgehend voneinander abhängig: die besten Tonarten für die betreffenden Instrumente finden sich auch dort, wo Strawinsky diese Tonarten und einen Wechsel der Klangfarbe wünscht. Während das Bach-Original ganz in C-Dur steht, findet sich im Strawinsky-Arrangement diese Tonart nur im Choral sowie in der ersten und letzten Variation. Die zweite und die vierte Variation stehen in G-Dur, die dritte in Des-Dur. Durch diese Tonart – die im übrigen auch wieder der betreffenden Instrumentierung entspricht – wird innerhalb des Werkes eine erstaunliche Wirkung der Ruhe und Entspannung erzielt.

Hinter den etwas dramatischeren Klangveränderungen und Kontrasten verbirgt sich eine Subtilität instrumentaler Plastik, die nähere Betrachtung verdient. Darüber hinaus sollte man auch den Fragen des Gleichgewichts (besonders hinsichtlich der Veränderungen im Cantus firmus) sowie den Problemen und der strukturellen Notwendigkeit von Oktav-Verdoppelungen im rein kontrapunktischen Orchestersatz Beachtung schenken. So könnte z. B.

in der vierten Variation niemals ein einzelnes Instrument der Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelinie genügend Gewicht verleihen. Strawinsky mußte daher in der Quintdezime verdoppeln. Die ganze Partitur steckt voller Kunstgriffe, an denen selbst ein versierter Arrangeur noch viel lernen könnte.

Betrachten wir zunächst die Funktion des Chors. Er singt durchweg piano, ist stets orchestral verdoppelt und tritt somit etwas in den Hintergrund. In der ersten Variation singt er nicht, und dieses tacet ist – wie sich später herausstellt – ein glänzendes Mittel dramatischer Vorbereitung. In Oktav-Verdoppelungen wird er dann bei Variation II (Sopran, Alt, Baß), Variation III (Sopran, Tenor) und Variation IV (Alt, geteilte Tenöre, Baß) eingesetzt. Erst in der letzten Variation singt der gesamte Chor. Tenöre und Bässe (in Oktaven) beginnen einen Kanon, der von Alt und Sopran (ebenfalls in Oktaven) in Gegenbewegung aufgegriffen wird. Der zweistimmige Kontrapunkt beim Ineinandergreifen der beiden Kanons bildet die einzige „Mehrstimmigkeit“ im Chorsatz der Schlußvariation.

Strawinskys Instrumentierung beginnt und schließt mit den Blechbläsern. Auch der Höhepunkt des gesamten Werkes – die vierte Variation – ist (mit verblüffender Virtuosität und Dichte) für Blechbläser konzipiert. Somit wölbt sich über dem Werk eine Klangkrone von Trompeten und Posaunen. In der ersten Variation schweigt das Blech. Flöten, Oboen, Fagotte und Harfe spielen die Kanons, während die Streicher und das Kontrafagott die

Choralmelodie aufgreifen. Die zweite Variation ist ohne Harfe und Bässe. Im Abstand von zwei Oktaven verdoppeln, Trompete und Posaune den Cantus firmus des Chors. Die Trompete liegt eine Oktave höher als die Soprane. Durch Oboe und Englischhorn (manchmal auch Fagott) verdoppelt, spielen die geteilten Bratschen den Kanon in der Quinte. Die Harfe sowie Bratschen und Bässe pizzicato bringen in der dritten Variation den Kanon in der Septime. Die Bratschen verlassen jedoch die Baßlinie und verdoppeln die Oktaven des Cantus firmus in allen vier Abschnitten. Trompete und Posaunen teilen sich in den isolierten, webernartigen Tönen eines von Strawinsky hinzugefügten Kanons. Flöte, später Oboe und Englischhorn spielen die „freien“ Ausschmückungen der Gesangslinie. Jeweils zu den einzelnen Abschnitten der Choralmelodie spielen die Bässe (jetzt wieder arco) und das Fagott den Kanon. In der vierten Variation wird der Cantus firmus des Chors von den Streichern und tiefen Fagotten verdoppelt, während Blechbläser, Flöte und Fagott (im Abstand von zwei Oktaven) die Kanons in der Vergrößerung spielen.

Die fünfte Variation besteht aus vier kanonischen Teilen. Begleitet von einem Kontrapunkt (Achtelnoten) der Harfe, Bratschen und Pizzicato-Bässe, spielen Flöten und Oboen das Thema des ersten Kanons. Die Umkehrung des doppelten Kontrapunkts vom Kanon I bildet den zweiten Kanon. Entsprechend nimmt auch Strawinsky eine geringfügige, aber subtile Änderung des instrumentalen Gleichgewichts vor. Flöte und Englischhorn spielen nun das Thema, der Achtelnoten-Kontrapunkt liegt im Unisono der Harfe und des Staccato-Fagotts. Der dritte Kanon unterscheidet sich durch eine wesentliche Veränderung des Klangkolorits und vor allem durch die Brillanz eines Oktavkanons zwischen Flöten und Bratschen. Gestopfte Posaunen verdoppeln das Thema der Oboen und des Englischhorns, während die gestopfte Trompete die synkopierte Linie des Kontrapunkts spielt. Im vierten Kanon treten Bässe, Harfe und Kontrafagott zu den tieferen, Oboen und Englischhorn zu den höheren Cantus-firmus-Linien des Chors. Fagotte verdoppeln die nunmehr geteilten Bratschen, Trompete und Posaune spielen einen unabhängigen, einfachen Kontrapunkt. Die Stretta ist nur für Blechbläser.

Strawinskys charakteristische Behandlung des rhythmischen Elements tritt an mehreren Stellen in Erscheinung. Die erste Variation ist $12/8$ -Takt in Vier. Strawinskys Betonung gliedert jedoch in zwei Sechsergruppen. Durch Einfügen eines unterteilten Vierer-Rhythmus (Flöte und Harfe) betont er außerdem im Cantus firmus Vier gegen Zwölf. Die nachschlagenden, synkoptierten Blechbläserkanons der zweiten und dritten Variation sind in ihrer rhythmischen Struktur ebenfalls typisch für Strawinsky, obwohl sie natürlich nur die nachschlagenden Kanon-Themen imitieren.

Aber die rhythmische Erfindung muß im Zusammenhang mit der Artikulationsfrage betrachtet werden. Hätte Strawinsky nichts überarbeitet und dem Original keine einzige Note hinzugefügt, so wäre dennoch allein durch die bezeichnende Staccato-Artikulation der Gesamtcharakter der Variationen verändert worden. Das Sostenuato der Orgelmusik wird in ein extremes Staccato umgewandelt. Selbst Legato-Linien werden meist von dem Staccato eines parallel laufenden Instruments „perforiert“. Das vielleicht eindrucksvollste Beispiel klanglicher Vorstellungskraft ist die instrumentale Konzeption der vierten Variation: ein Leggerissimo-staccato-Satz für Blechbläser. Es ist kaum vorstellbar, welch süßlichen Klangzauber manch professioneller Arrangeur bei dieser Gelegenheit entfaltet hätte. Dieses Staccato ist so typisch Strawinsky und wird durch die bereits im Original vorhandenen „Strawinskyschen“ Synkopierungen noch so unterstützt, daß ein von Bachscher Musik bisher unberührter Hörer die vierte Variation durchweg für reinsten Strawinsky halten könnte, obwohl es sich in Wirklichkeit dabei um das am wenigsten überarbeitete Stück des Werkes handelt.

Strawinskys eigene kompositorische Zutaten sind so interessant und einmalig, daß sie eine detaillierte Analyse verdienen.

Choral. Strawinsky übernimmt die Bachsche Harmonisierung, transponiert aber von G-Dur nach C-Dur. Die Vierstimmigkeit wird zur Sechsstimmigkeit erweitert, wobei Sopran- und Baßführung beibehalten sind. Die beiden zusätzlichen Stimmen sind jedoch nicht nur Oktav-Verdoppelungen, sondern haben mitunter auch harmonische Funktion. So sind z. B. die beiden ersten Akkorde des dritten Takts im Original Molldreiklänge, bei Strawinsky jedoch Septakkorde (ebenso der letzte Akkord in Takt 3 und der erste Akkord in Takt 4). Trotz der drei ersten Akkorde des sechsten Taktes und der Vorhaltsekunden des Schlusses ist kaum feststellbar, daß Strawinsky harmonische Veränderungen vorgenommen hat. Der Fachmann weiß natürlich, daß es eine derartige Harmonisierung bei Bach nicht gibt, obwohl manche der späteren Choralvorspiele in dieser Hinsicht noch viel kühner sind.

Variation I. Für Strawinsky bestand das Problem bei dieser Variation darin, den ernstesten und strengsten Partien ein etwas getrageneres Klangkolorit zu verleihen. In der Tat ist die ganze Variation sehr ernst gehalten. Abänderungen finden sich bereits im dritten Takt (Strawinsky wählte Fis anstatt F, um einen streng durchgeführten Kanon zu erhalten. Es ist anzunehmen, daß sich Bach absichtlich für F entschied. Die Tatsache, daß die Variationen für ihn gestochen wurden, läßt vermuten, daß er das Manuskript gründlich durchsah, um so mehr, da er die Absicht hatte, das Werk einer „hochgelehrten Gesellschaft“, der von Bachs Schüler Lorenz Christoph Mizler 1738 gegründeten „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“, zu deren



PIERRE
BOULEZ

Mitgliedern auch Telemann und Händel zählen, zu unterbreiten). Im dritten Takt steht eine zusätzliche Stimme für die Flöte, im vierten Takt ein neuer, unabhängiger Kontrapunkt des Englischhorns. Strawinsky harmonisiert in Sexten, und an Stelle der Bachschen Dreistimmigkeit finden sich fünf Stimmen. Als Imitation der absteigenden Dreiklänge Bachs fügt Strawinsky im fünften Takt einen Dreiklang mit verdoppeltem Notenwert in Gegenbewegung hinzu. Flöte, Harfe und Bratschen pizzicato vermischen sich hier zu einem besonders brillanten Klang. Im sechsten Takt spielt die Oboe einen neuen Kontrapunkt. Wie schon im fünften Takt, imitieren auch in Takt 7 Harfe, Flöte und Oboe den absteigenden Dreiklang des Kanons in verdoppelten Notenwerten, diesmal allerdings schon vor der entsprechenden Stelle im Original. Am Ende des siebten Taktes und in Takt 8 bringen Fagott und Englischhorn einen neuen Strawinsky-Kanon. Gegen Ende des achten Taktes spielen Harfe und Bässe einen Bogen von vier Quinten, und zwar in dem Viertelrhythmus, den Strawinsky jetzt als besonderen Kontrast zu dem punktierten Viertelrhythmus ablaufen läßt. Im neunten Takt bringen Flöte und Harfe einen neuen Kanon, die Flöte in Achteln, die Harfe in Sechzehnteln. Die Bratschen nehmen die Quintbogen-Idee auf, diesmal im punktierten Achtelrhythmus. Takt 11 bringt Oktavverdopplungen, Takt 12 eine Imitation der Oktav-Figur des elften Taktes — wiederum im Viertelrhythmus und in der brillanten Kombination von Flöte und Harfe. Der dreizehnte und vierzehnte Takt enthält neue Partien für Harfe und Flöte, im darauffolgenden Takt tritt

noch das Englischhorn hinzu. Flöte, Harfe und Englischhorn schließen in einem ebenfalls von Strawinsky hinzugefügten Sostenuato.

Variation II. Strawinsky behandelt die vier Choralabschnitte als drei Achttonreihen und eine Neuntonreihe und setzt dagegen die Gesamtmelodie von 33 Noten in ihrer Umkehrung für Blechbläser, als weiteren Kanon *alla quinta inferiora*. In rhythmischer Hinsicht ist dieser Kanon mit dem zweistimmigen Kanon zu Beginn des Bach-Originals verwandt, läuft jedoch in Achtel- bzw. Vierteln ab und steht rhythmisch somit zwischen dem Achtel- und Sechzehntelkanon und den Vierteln und Halben des Cantus firmus. Bachs zweiter Teil steht in der unteren Quinte, und Strawinskys neuer Kanon, der in der Oktave dazu abläuft, beginnt an der gleichen Stelle. Kurz vor dem zweiten Choralabschnitt wird daraus ein Kanon *alla quinta superiora*, beim dritten Abschnitt wieder ein Kanon *alla quinta inferiora*, beim letzten Abschnitt nochmals ein Kanon *alla quinta superiora*. Soweit es zeitlich möglich ist, fügt Strawinsky diese neuen Kanons zwischen die einzelnen Choralabschnitte ein.

Variation III. Der Kanon der dritten Variation steht in der Septime. Bei allen vier Abschnitten des Cantus firmus fügt Strawinsky einen neuen Septimen-Kanon im Achtelabstand ein. Er ist aus zwei Intervallanordnungen zusammengesetzt und wird von Posaune (untere Septime) und Trompete (obere Septime) geblasen. Dieser neue Kanon ist bei jedem Abschnitt anders angeordnet. Im ersten Abschnitt folgen auf einen Ton der Posaune zwei

der Trompete, dann zwei der Posaune, nochmals zwei der Trompete und einer der Posaune. Der zweite Abschnitt ist nur für Posaune, der dritte nur für Trompete. Im vierten Abschnitt alternieren Trompete und Posaune tonweise. Die letzte Note bringt die Septime in beiden Richtungen, so daß der Schlußakkord eine große Sekunde enthält, bei der die Posaune noch durch Bratschen verstärkt wird.

Typisch für Strawinsky sind auch noch folgende Zusätze in der dritten Variation: der Oboen-Kontrapunkt im elften Takt, der Flöten-Kontrapunkt in den Takten 13 und 14, die Oboe in Takt 20–22, schließlich das Englischhorn in den letzten drei Takten.

Variation IV. In Anbetracht ihrer strukturellen Dichte und ihres bewegten Zeitmaßes hat Strawinsky dieser Variation nur wenig hinzugefügt. Am bemerkenswertesten ist die Interpretation der Phrasierung — die Umwandlung langer Orgel-Linien in einen Dialog von Blechbläsern, Flöte und Fagott. Bei der Bearbeitung eines Solostücks für mehrere Instrumente — was ja auf die „Kanonischen Veränderungen“ zutrifft — ist es die vielleicht interessanteste Aufgabe, den Problemen der Phrasierung nachzuspüren. Doch erweist sich Strawinskys Phrasierung als so individuell und un-nachahmlich, daß eine genauere Analyse ihrer Verfahrensweise kaum nutzbringend sein kann.

Strawinskys eigene Zusätze beginnen erst in Takt 12. Hier tritt das Fagott im Sextabstand zu der Flötenlinie. In Takt 14 und 15 taucht eine neue Trompetenstimme auf, der sechzehnte Takt bringt Zusätze für Flöten und Fagotte. Eine andere verbindende Stimme für Flöten und Fagotte findet sich im neunzehnten Takt, die erste Trompete tritt in den Takten 20 und 21 hinzu. Neue Teile für die zweite Flöte stehen in Takt 22, für das Fagott in den Takten 24, 25 und 28. Einen völlig neuen Part hat das Fagott in den Takten 29–31. Ab Takt 33 tritt die Trompete mit Figurationen hinzu. Von hier bis zum Schluß ist die Fagottführung besonders typisch Strawinsky. In den

letzten vier Takten tritt die Posaune hinzu. Die meisten dieser Zusätze sind jedoch nicht mehr als nur Verbindungsglieder des Instrumentalsatzes.

Variation V. Die erste Hälfte der Schlußvariation exponiert die Kanons a rovescio in der Sexte und Terz; die zweite Hälfte — charakterisiert durch Sechzehntel-Begleitfiguren — bringt die Kanons in der Sekunde und None. Nebenbei sei bemerkt, daß Strawinsky Bachs Verzerrungen hier wie in allen anderen Variationen ausschreibt — mit Ausnahme der Triller, die natürlich von oben beginnen und je nach ihrer Stellung mit Nachschlag abschließen. Bis zum Sekundkanon finden sich keine Zusätze. Hier folgt die Flöte mit drei Taktteilen Abstand den Bratschen im Oktavkanon. Beide Instrumente wechseln jedoch bald ihre Kombination und folgen sieben Takte lang einer neuen Linie, die in den Takten 37 und 39 nochmals aufgegriffen wird. Im abschließenden Kanon alla nona wird von den nun geteilten und durch Fagotte verdoppelten Bratschen eine gänzlich neue Stimme hinzugefügt, die — mit Unterbrechungen — bis kurz vor die Diminutio weiterläuft. Diminutio und Stretta ließ Strawinsky unberührt.

*

Schöpferische Persönlichkeiten der Vergangenheit haben in allen Zweigen der Kunst die Tradition der Meisterwerke als Fundament und Gerüst ihrer eigenen Bemühungen erkannt. Dennoch ist das vorliegende Beispiel Strawinskys einmalig: einmalig in der Art, wie hier wesentliche Merkmale zweier Stile erhalten bleiben, gleichzeitig aber auch aus den stilistischen Unterschieden ein geschlossenes und einheitliches Ganzes geformt wird. Nur der allertörichste Konzertbesucher — der Hörer, der sich durch ein „double entendre“ beunruhigt glaubt, oder der Verteidiger des „wie Bach es geschrieben hat“ (vermutlich hat er die Kanonischen Variationen nie in seinem Leben gehört) — kann von diesem neuen Meisterwerk nicht begeistert sein. Jeder echte Musiker wird an Strawinskys musikalischer Phantasie und handwerklicher Perfektion seine helle Freude haben.

Aus dem Englischen von Manfred Gräter

Zwölfton-Manierismus

Claude Rostand

Ich möchte eine Beobachtung vorausschicken, die mir für das Wesen der jungen Schule eigentümlich zu sein scheint: keiner der jungen Komponisten erhebt offenbar den Anspruch, Endgültiges auszusagen, Werke zu schaffen, die die Anwartschaft auf den künftigen Titel eines Meisterwerks in sich tragen. Es ist anerkennenswert, daß sich gerade die anspruchsvollsten unter diesen jungen „Meistern“ in dieser Hinsicht äußerst klug und

bescheiden verhalten. Sie sprechen gerne von Experiment, von Versuch oder Laboratoriumsarbeit. In bezug auf ihre eigenen Werke werden sie natürlich kaum diese Worte gebrauchen, und selbstverständlich verteidigen sie ihre Gedanken und Pläne oft recht hartnäckig; aber ihr Verhalten spricht dafür, daß sie der Ausdrucksform ihrer künstlerischen Arbeiten nicht so sicher sind, wie sie im allgemeinen vorgeben. Das macht sie uns

zweifelloos sympathisch, selbst dann, wenn sich ihre Verteidigung eines unangenehm aggressiven Tons bedient, wie das häufig genug der Fall ist. Man spürt ihnen an, daß sie eine Sache verfolgen, an die sie glauben, aber sie wissen auch, daß sie ihr Ziel noch nicht erreicht haben.

Die meisten dieser neuen Werke muten uns an wie Skizzen und nicht wie in künstlerischer, ästhetischer und technischer Hinsicht vollendete Schöpfungen. Sie wirken auf uns wie Vorarbeit, Versuch oder Übergang; wir suchen in ihnen vergebens die Stabilität des abgeschlossenen Werkes. Dabei ist die handwerkliche Meisterschaft dieser jungen Komponisten eigentlich immer sehr weit entwickelt, ja oft geradezu verblüffend.

Man wird die Absichten der Komponisten wohl kaum falsch deuten, wenn man den Übergangscharakter gerade der besten Werke der jungen Musik unterstreicht. Abgesehen von Karl-Heinz Stockhausen, der zu den wenigen gehört, die sich sehr positiv und entschieden äußern und ihrer Sache sehr sicher sind, geben die jungen Komponisten erstaunlicherweise den vorbereitenden Charakter ihrer gegenwärtigen Arbeiten weitgehend zu und betrachten sie als Übergang. Die stetige Entwicklung eines Künstlers wie etwa Luigi Nono und die bescheidene und zurückhaltende Art, in der er sich über seine eigene Musik ausspricht, bestätigen unsere Ansicht nur. Auch Pierre Boulez läßt die gleiche geistige Einstellung erkennen, wenn er auch starrer an seinen Vorstellungen festhält. Bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt sagte er selbst im Anschluß an die Aufführung einiger, trotz guter Ansätze ziemlich enttäuschenden Werke:

„Auch in der Neuen Musik haben wir unsere Seurat und Gauguin gehabt, aber wir dürfen uns damit nicht zufrieden geben; jetzt brauchen wir unsere Cézanne und unsere Braque. Vielleicht ist es tatsächlich nötig, daß wir unser System ändern. Oder sollten wir es vielleicht überhaupt mit einem anderen versuchen?“

Eine solche Bemerkung aus dem Munde eines jungen und schon sehr erfolgreichen Künstlers, der heftig kämpfen mußte, um seine neuen Ideen bekanntzumachen und zu verteidigen, eine solche Bemerkung ist einsichtig und mutig zugleich. Zu einer solchen Einstellung gehört ein hohes Maß geistiger Anständigkeit, ein gutes Zeichen in einer Zeit, die schon genügend Nachbeter und Scharlatane der Zwölftonmusik aufzuweisen hat.

Nach diesem Vorspruch nun zu dem eigentlichen Problem: Gibt es einen Manierismus in der zeitgenössischen Musik? So selbstverständlich die Stilbegriffe „Barock“ und „Klassik“ seit langem der geläufigen Terminologie angehören, so wenig trifft das für den Begriff des Manierismus zu. Seine Bedeutung ist etwas in Vergessenheit geraten, doch ist er in gewissen Malerzirkeln seit

einigen Jahren wieder zu Ehren gekommen. Vor kurzem diente er sogar im Amsterdamer Rijksmuseum offiziell als Titel einer Ausstellung von Gemälden, Plastiken und Kunstgegenständen einer ganzen Kategorie von Künstlern aus jener merkwürdigen Kunstperiode zwischen Michelangelo und El Greco.

Es erscheint mir notwendig, den Begriff des „Manierismus“ näher zu definieren. Wie die Begriffe „Barock“ und „Klassik“ läßt auch er verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu und gibt dadurch Anlaß zu Mißverständnissen. Er stammt aus der Renaissance, wo sich ein Stil entwickelte, den man in Florenz wegen seiner Neigung zum Präziösen „Maniera moderna“ nannte und der in der Folge in Europa „Maniera italiana“ hieß. Seltsamerweise wurde diese Bezeichnung auch für eine französische Schule, die sogenannte „École de Fontainebleau“, gebraucht.

Diese „Manier“ oder dieser Stil war eine unumgängliche Notwendigkeit für die Künstler, die, von den großen Beispielen der Klassik ausgehend, den „idealen Stil“ darstellen zu können glaubten. Eine aus einer gewissen Erschlaffung des vorausgegangenen Klassizismus geborene Affektiertheit drückte sich in einem Bedürfnis nach zarten und verspielten Formen aus. Es war eine Art der Verfeinerung, bei der die Kunst an Aufrichtigkeit und Unmittelbarkeit einbüßte und einem gelegentlich geradezu übertriebenen Eklektizismus huldigte. Einige Zeitgenossen verstanden das Wesen dieser Kunstbewegung sehr genau, und einer von ihnen konnte sogar schreiben, das Meisterwerk der manieristischen Malerei wäre ein Bild, das von Michelangelo nach einem architektonischen Entwurf Raffaels gezeichnet und von Tizian mit den Farben Corregios gemalt sei.

Große Virtuosität, Effekthascherei, elegante Konvention und jener von den Italienern „affettato“ genannte, so ungewungen wirkende „Schick“ gehören zum Wesen des Manierismus. Die hektischen Launen einer überreizten Sensibilität und Vorstellungskraft scheinen sich in dieser Kunstform zügellos zu entfalten, unterliegen jedoch insgeheim einer strengen Kontrolle. Wir können das beispielsweise an den ausgesprochen kapriziösen Bildkompositionen des Malers Arcimboldi beobachten.

Eine derartige Bewegung konnte aus sich selbst heraus nicht weiterleben, ja sie konnte nicht einmal aus eigener Kraft bestehen. Dem Kreislauf der Künste gehorchend, mußte sie entweder zu einer vollständigen Entartung oder zu einer heftigen Reaktion führen. Aus der Entartung erwuchs die barocke Kunst; die Reaktion leitete dagegen eine Rückkehr zum Klassizismus ein.

Der Barock ist kein Stilbegriff, der, wie man allzuoft annehmen möchte, nur eine einzige Kunstepoche bezeichnet, sondern er ist ein immer wiederkehrendes Phänomen, und es gibt einen vor-



„DASTOR“. Ballett von Heinz Friedrich Hartig im Titania-Palast, Berlin. Choreographie: Tatjana Gsovsky.

geschichtlichen und einen hellenistischen Barock, einen pompejanischen und einen spätgotischen Barock, ja sogar einen Barock „Fin de siècle“ für die Zeit um 1900. In gleicher Weise kann auch der Begriff des „Manierismus“ nicht nur für die einzige Periode zwischen Renaissance und Frühbarock Geltung besitzen. Auch er ist eine Stilbewegung, die sich immer wieder in gewissen formalen Entwicklungsstadien bei den verschiedenen Künsten herauskristallisiert. Er tritt als Folge der Erschlaffung oder Entartung eines Klassizismus auf und trägt alle wesentlichen Merkmale eines etwas hohlen und bombastischen Übergangsstils, der entweder zum Barock hintreibt oder aber einen neuen Klassizismus vorbereitet. Man wird also im Manierismus, wann immer er auch auftritt, eine Übergangserscheinung sehen müssen, die aus sich heraus keine vollkommenen Kunstwerke hervorbringen kann. Der rege Mechanismus einer solch unruhigen und übersteigerten Periode erinnert etwas an das üppige Wuchern der Krebszellen. Allerdings ist an dieser Art Krebs noch keiner gestorben. Ganz im Gegenteil!

Ich habe nun den Eindruck gewonnen, als trügen gerade die lebhaftesten und kraftvollsten Bestrebungen der jungen Musik alle wesentlichen Merkmale eines eindeutigen Manierismus. Jedenfalls sind es die gleichen wie in der soeben geschilderten kunstgeschichtlichen Stilbewegung. Dieser musi-

kalische Manierismus geht geradewegs aus dem Zwölftonklassizismus Schönbergs hervor. Es steht fest, daß dieser Klassizismus auch schon einen akademischen Ableger hervorgebracht hat. Um niemand nahezutreten, sollen hier keine Namen genannt werden, zumal uns dieser Ausläufer des Schönbergschen Klassizismus hier nicht interessiert; wie jeder Akademismus ist auch er zum Austrocknen und Absterben bestimmt. Der lebendigste Zweig, der aus dem Klassizismus Schönbergs hervorgegangen ist, um ihm zu entfliehen und lebenskräftiger zu werden, scheint mir in der Übertreibung seiner Prinzipien eben dieser Manierismus zu sein. Dem entspricht wenigstens durchaus die Überbetonung der Reihentechnik. Gesuchtheit und Verfeinerung charakterisieren diese Richtung ebenso sehr wie die manieristische italienische Malerei oder die Erzeugnisse der Schule von Fontainebleau, die als Prototyp für den Manierismus gelten können. Auch eine gewisse Stil-mischung beobachten wir, die sich allerdings nirgends so systematisch entwickelt findet wie in dem echten Neobarock eines Messiaen.

Diese Gesuchtheit macht sich vor allem auf klanglichem Gebiet in der Klangfarbe bemerkbar. Den Kult des Klangs an sich hatte schon Anton Webern bis in seine äußersten Konsequenzen vorgetrieben, und er strebte nach einer ans Unhörbare grenzenden Konzentration und Entmaterialisierung,

wie wir sie beispielsweise in seinen Variationen op. 27 beobachten können.

Obwohl die meisten jungen Musiker in gewisser Weise die Prinzipien Weberns fortführen und die Reihentechnik in seinem Sinne weiterentwickeln, so gehen doch viele von ihnen nicht seinen Weg in der Richtung auf das Unhörbare, sondern sie sind im Gegenteil darum bemüht, alle nur erdenklichen Steigerungsmöglichkeiten der Klangfarbe, des Rhythmus und der Form zu entdecken. Einige charakteristische Beispiele mögen diese Tendenzen erläutern.

Luigi Nono, ein junger Venezianer, der zu den ausgeprägtesten und anziehendsten Gestalten der neuen italienischen Schule gehört und dessen Stil wir wie den Manierismus der Spätrenaissance als „Maniera italiana“ bezeichnen können, schrieb „Incontri“ für 24 Instrumente. Das in diesem Werk besonders auffallende klangliche Raffinement erscheint mir in seiner manieristischen Verfeinerung typisch für die italienische Kunst überhaupt. Bei der Betrachtung der neuen Schulen ist bemerkenswert, daß die jungen Komponisten die Eigentümlichkeiten ihres Ursprungslandes nicht verleugnen können, auch wenn sie sich antinationalistisch oder zumindest anationalistisch gebärden. Zweifellos gehört Luigi Nono ebenso nach Italien wie die Komponisten der „Macht des Schicksals“ und der „Tosca“.

Genauso bezeugt ein Pierre Boulez, daß er dem Lande Rameaus, Debussys, ja Massenets angehört. Bei ihm ist die manieristische Entwicklung noch eindeutiger als bei Nono. Nach einer durch die zwei Klaviersonaten charakterisierten Periode der Strenge, die den Gedanken nahelegte, als versandte Boulez in seinem eigenen Akademismus, folgte eine Zeit der konsequent durchgeführten Reihentechnik. Die klangliche Raffinesse, wie man sie etwa in seiner „Polyphonie X für 17 Soloinstrumente“ findet, wo die Anwendung der Reihe auch auf die Klangfarben ausgedehnt wurde, ist ein bezeichnendes Beispiel für den Manierismus bei Boulez. Wir haben es hier mit einer äußerst virtuos klanglichen Spielerei zu tun, die nicht frei ist von einem gewissen Intellektualismus. Dieser zeigt sich u. a. darin, daß der Komponist, nur um der Disziplin der Reihe zu gehorchen, gleichzeitig die Flöte in tiefer, d. h. schwacher Lage und die Posaune in ihrem leuchtendsten Register verwenden kann. An den jüngsten Werken von Boulez können wir jedoch beobachten, daß er die manie-

ristische Übergangsperiode überwunden hat und ernsthaft danach strebt, aus dem Stadium manieristischer Übertreibung herauszukommen, um in einem spezifisch französischen Klassizismus sein Gleichgewicht zu finden. Wir brauchen nur „Le Marteau sans maître“ zu hören, um das feststellen zu können.

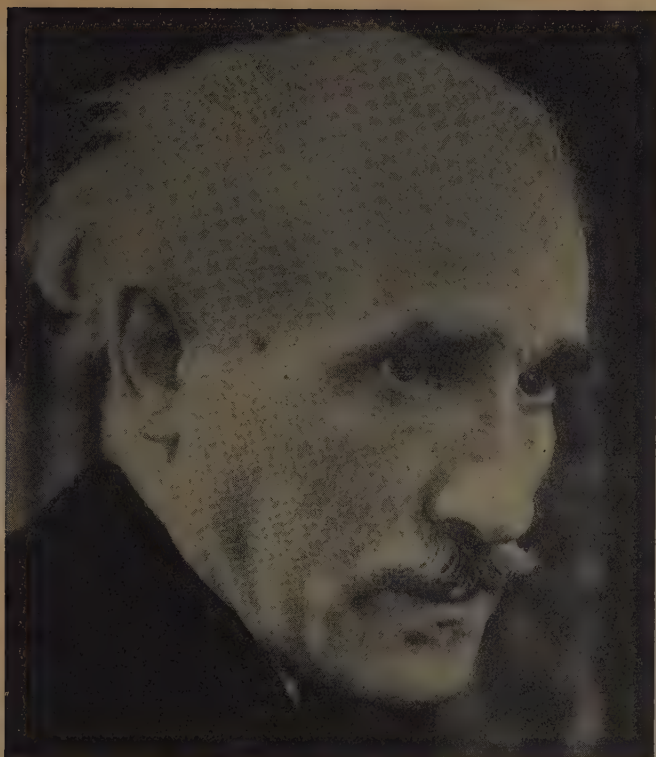
Der Geschmack am „Unerhörten“ auf dem Gebiete der Klangfarbe ist meiner Ansicht nach ein wesentliches Charakteristikum für den manieristischen Übergangsstil der Musik der letzten zehn Jahre. Er findet sich, obgleich weniger ausgeprägt, auch in der deutschen Musik. Die jungen Deutschen scheinen häufig die intellektuellen Raffinessen der Struktur den Raffinessen der reinen Klangfarbe vorzuziehen. Immerhin lassen sich auch bei ihnen einige Beispiele finden, die diese Freude am „Unerhörten“ auf dem Gebiete der Klangfarbe bezeugen. Wir denken da an Kompositionen von Gisela Klebe oder Hans Werner Henze. Diese in erster Linie dem Klang geltenden Versuche sind offenbar mehr oder weniger von Edgar Varèse beeinflusst. Die „Kontrapunkte“ von Karl-Heinz Stockhausen sind dagegen eines der treffendsten Beispiele für die Bemühungen um die rein strukturellen Verfeinerungen. Aber auch dieses Werk dürfte einer Periode des Manierismus angehören, aus der sich Stockhausen zu lösen scheint, um sich in einem ausgeglicheneren Stil zu festigen. Dazu liefert ihm die elektronische Musik das Ausdrucksmittel, und man hat den Eindruck, als habe es ihn schon immer unwiderstehlich in diese Richtung gezogen.

Damit haben wir alle Tendenzen der jungen Musik erwähnt, die für das Suchen nach einer neuen Kunst charakteristisch sind. Wir sprechen ganz bewußt von einem Suchen, von einer Annäherung, denn, wie wir sahen, handelt es sich bei diesen Werken nicht um endgültige Aussagen, sondern um die Experimente eines Übergangsstils. Damit wird selbstverständlich noch keine neue Kunst geschaffen. Aber in einem neuen Vokabular, einer neuen Grammatik und einer neuen Sprache werden ihre Grundlagen entwickelt. Wie wir feststellen konnten, ist diese Übergangsperiode bei den meisten jungen Komponisten praktisch abgeschlossen, und sie haben jetzt ihren eigenen Stil gefunden. Diese Jahre des manieristischen Experiments bleiben jedoch eine der interessantesten Perioden der zeitgenössischen Musikgeschichte.

Aus dem Französischen von Helga Böhrer

*Meine Empfindungen und Gefühle verlangen geradezu nach den Regeln der Grammatik,
der Rhetorik und der Logik.*

LOVIS CORINTH



ARTURO TOSCANINI

Werktreue und Leidenschaft

Arturo Toscanini starb am 16. Januar

Ich hatte das Glück, Toscanini in verschiedenen Abschnitten meines Lebens zu hören. Als junger Mensch in der Mailänder Scala, als Kritiker in Berlin (1929 mit der Scala und ein Jahr später mit dem New Yorker Philharmonischen Orchester) und zuletzt in Kairo mit dem jungen Israel-Orchester, das er aus Protest gegen Faschismus und Nationalsozialismus dirigierte. Bei Toscanini kam nicht der Gedanke auf, der sich bei jedem anderen Dirigenten einstellt: warum macht er diese Stelle so und warum tut er dies und das? Es gab keine Fragen, keine Überlegungen. Es war einfach so, wie es sein muß.

Man hat die unerbittliche Werktreue oft als das Geheimnis von Toscaninis Kunst bezeichnet. Gewiß, er war von beispielloser Genauigkeit in der Beachtung aller Elemente, aller Vorschriften einer Partitur. Für ihn waren dies selbstverständliche Dinge, Voraussetzungen, im Grunde etwas Äußerlich-Technisches (mit dem allerdings die meisten Dirigenten schon nicht fertig werden). Es war nicht das Entscheidende. Wenn Toscanini den Taktstock hob, sei es zum zarten Tupfen des Beginns von Lamer, sei es zu den stürmischen Streicherfiguren des Don Juan, dann begann ein Feuer zu lodern, nicht

ein züngelndes, willkürlich flackerndes und sich ausbreitendes Feuer, sondern das gezähmte, gezügelte, aber um so heftiger brennende Feuer einer elementaren Leidenschaft, die in jeder Sekunde wirkt und sich doch nie verzehrt.

Dies war Toscaninis Geheimnis — die vollkommene Verbindung von Werktreue und Leidenschaft. Ein Rhythmus war bei ihm niemals nur Gliederung, Ordnung, sondern Spannung, die sich verdichtete, steigerte, bis zum Bersten, aber nicht barst, die versank, aber nie wesenlos wurde. Eine Melodie war bei ihm niemals nur Wohllaut, obgleich ihm das „cantare“ über alles ging, sondern eine von Energie erfüllte Linie. Melos im edelsten Sinne. In allem ging Toscanini bis an die Grenzen, im Affekt und in der Verhaltenheit, in der Intensität und in der Zartheit. Doch die Grenzen wurden nicht überschritten. Ich habe nie wieder ein so poetisches „Jeux de Vagues“, nie ein so von Lebensfreude überschäumendes Meistersinger-Vorspiel gehört wie von ihm. Man gestatte mir, an dieser Stelle die Sätze zu wiederholen, die ich vor fast dreißig Jahren anlässlich Toscaninis Berliner Konzerte mit der New-Yorker Philharmonie im Melos geschrieben habe:

„Man hörte ein Orchester von einer klanglichen Vollkommenheit, von einer Zucht des Zusammenspiels, die alle bisher gültigen Begriffe von Qualität aufhebt. Ein Streichkörper von edelster Rundung und Ruhe, Blechbläser von phantastischer Leichtigkeit, Holzinstrumente von unerhörter Elastizität und Tonfülle — ein Klangapparat, der durch den fanatischen Werkwillen Toscaninis zu einer idealen Einheit zusammengeschweißt wird. Wieder zeigt sich, daß nur aus der restlosen Unterordnung unter die Werkidee, daß nur aus höchster Disziplin und völligem Verzicht auf ‚nachschöpferische‘ Zutaten die vollendete klangliche Realisierung einer Musik entstehen kann. Toscanini zaubert keine sinfonischen Phantasien vor, er berauscht sich nicht am Werk, er läßt sich nicht mitreißen — mit einer Gewissenhaftigkeit ohnegleichen führt er lediglich den Willen des Autors aus. Fest und bestimmt steht er vor diesem riesigen Klangkörper, seine Zeichen sind knapp, nur manchmal holt er, vom dynamischen Impuls der Musik getrieben, zu mächtigen Ruderbewegungen aus. Auch über der größten Klangerfaltung in ‚Tod und Verklärung‘ wacht sein klarer Wille. In der ‚Eroica‘ verzichtet er auf umwerfende Steigerungen. Er legt kein Pathos auf. Auch da ist er nur der Mittler des Werks, auch da schafft er das Wunder: eine bis ins letzte klare, energisch geraffte Wiedergabe erschließt die geistige Struktur des Werks in einer noch nie erlebten Vollkommenheit.

Alte Sachlichkeit, neue Sachlichkeit? Es ist viel mehr. Es ist die höchste Zügelung der Kraft, die höchste Beherrschtheit, hinter der eine ungeheure Energie, ein unbeugsamer Wille wirkt. Toscanini kennt keine Starrheit. Debussys ‚La mer‘ wird mit einer unfassbaren Leichtigkeit und Subtilität musiziert. Aber auch diese impressionistische Musik vernebelt und verwischt er nicht. Es ist dieselbe Klarheit und Ruhe wie bei Haydn oder Brahms, dieselbe geistige Überlegenheit, die das Zeichen wirklich großer Kunst ist und die in diesem speziellen Fall die Fabel von der formalen Unkontrollierbarkeit Debussys schlagend widerlegt.“

Toscanini war ein Italiener, ein Romane von reinster Art. Er trug die Klarheit der mediterranen Welt in sich und durchleuchtete und erfüllte jede Partitur mit dieser Klarheit. Mystik, Weltanschauung, Stimmung — das alles war ihm fremd. Er hatte Grandezza und Eleganz — doch nicht in jenem spielerischen, verniedlichenden Sinn, wie man sie heute meistens versteht, vielmehr aus der Bewußtheit einer gewachsenen, uralten Kultur und aus innerer Größe und Souveränität. Auch bei Beethoven und Brahms und ganz besonders bei Wagner (den er neben Verdi am höchsten schätzte) schwang die italienische Oper mit, die er von allem Schlen-drian, von aller Routine gereinigt und damit neu erweckt hat. Romane durch und durch war er auch in seinem Naturell. Innerhalb weniger Minuten konnte er toben, lächeln, aufbrausen, flehen. Er hatte die heftigsten Worte für Sänger und Musiker.

Er forderte das Letzte von ihnen, wie von sich. Er tyrannisierte sie — und nach der Vorstellung küßten sie ihm die Hände. Sie alle waren im Banne des Einmaligen, in dem das Apollinische und das Dionysische sich verschmolzen. Werden wir je wieder eine „Traviata“ von solcher unsentimentaler Glut erleben wie unter Toscanini? Wird je wieder ein Dirigent den Feuersturm der Leidenschaften des „Troubadour“ oder „Rigoletto“ mit solcher Dramatik und zugleich mit solcher Großartigkeit entfesseln und bändigen wie er? Wird je wieder der „Falstaff“ mit solch sprühender Heiterkeit, mit solch glitzernder Beschwingtheit erklingen? Die viel bespotteten Begleitrhythmen von Verdis Opernarien gewannen bei ihm eine solch formale Kraft, daß die Singstimme wie ein prachtvolles Ornament wirkte. Die Ensembles hatten eine atembeklemmende Klangfülle und Gewalt. Und die Akkordschläge in den Rezitativen — es war, als ob Blitze in das Theater einschlugen. Dann folgte in Bruchteilen von Sekunden ein Pianissimo von unsagbarer Transparenz

Sechzig Jahre hat Toscanini, teils in Italien, teils in New York, den Menschen das wahre Wesen der Musik erschlossen. Wie groß er war, können wir erst heute richtig ermessen, wo der Dirigent immer mehr zum Filmstar wird, der, unersättlich in seinem Geltungsbedürfnis und in seiner Geldgier, von Pult zu Pult hetzt. Toscanini war nicht nur der Diener am Werk. Er war der vom Werk Erfüllte, der ihm authentische Gestalt gab. Durch ihn sprach die Musik an sich.

Heinrich Strobel

Das neue Buch

Essay über Strawinsky

Ist es nicht sehr merkwürdig, daß es in einem für seinen literarischen Fleiß so bekannten Lande wie Deutschland so gut wie keine Literatur über den bedeutendsten lebenden Repräsentanten der zeitgenössischen Musik, nämlich über Igor Strawinsky, gibt? Das einzige Buch, das über ihn in Deutschland geschrieben wurde, war ein schmaler Band von Herbert Fleischer, der 1931 in dem damals in Berlin ansässigen Russischen Musikverlag erschienen ist. Daß die Hitlerzeit nichts über den ihr unerwünschten Komponisten publizierte, versteht sich von selbst; aber auch nach dem Krieg, als Strawinsky sehr rasch wieder an die Spitze der in Deutschland meistaufgeführten zeitgenössischen Musiker rückte, blieb, soviel Aufsätze und Einzeldarstellungen auch in Zeitungen und Zeitschriften über ihn veröffentlicht wurden, eine zusammenfassende Darstellung seines Schaffens und seiner Persönlichkeit ungeschrieben. Wer sich eingehender damit beschäftigen wollte, blieb auf die 1949 erschienene deutsche Übersetzung des sehr instruktiven Strawinsky-Buchs des englischen Musikforschers Eric Walter White angewiesen, das man denn auch in

allen Konzertprogrammen, Bühnenblättern, und wo sonst Hinweise auf Strawinskys Werk und Wirken gegeben werden, zitiert findet.

Dem besonders im Vergleich zu der umfänglichen Strawinsky-Literatur in anderen Ländern, vor allem in Frankreich und England, sehr auffallenden Mangel hat nun Heinrich Strobel mit einer Schrift abgeholfen, die in der bekannten Musikbücherei des Atlantis-Verlags (Zürich und Freiburg im Breisgau) erschienen ist. Der Titel nennt nur den Namen des Komponisten: Igor Strawinsky; und so lapidar, wie die beiden weltbekannten Worte nebeneinanderstehen, so kompakt, zusammengefaßt und konzentriert ist der Inhalt des nur 94 Seiten umfassenden kleinen Buches. Der Umriß der Gestalt einer großen, die geistige Physiognomie unserer Zeit mitprägenden Künstlerpersönlichkeit ist von Meisterhand gezeichnet. Intime Kennerschaft des musikalischen Zeitaspekts insgesamt wie des Werkes, das aus ihm herauswuchs und ihn, sich entfaltend, selber mitformte, bildet die Grundlage für Strobels präzise und knappe Darstellung der Entwicklung, die Strawinskys Schaffen von den sich rasch aus romantischen Anfängen loslösenden Frühwerken bis zu den kristallinen Gebilden aus der Hand des heute fast Fünfund-siebzigjährigen genommen hat. Der zentrale Leitgedanke dabei ist der Nachweis der großartigen Einheit der Persönlichkeit, die sich in dieser nun rund ein halbes Jahrhundert umspannenden Entwicklung dokumentiert.

Erinnern wir uns noch, wie oft früher das Schlagwort vom „Proteus“ Strawinsky gebraucht wurde? Der „ewig Wandelbare“ wurde er genannt, als er nach seiner in der rhythmischen und klanglichen Provokation des „Sacre“ gipfelnden russischen Periode mit der gehärteten Transparenz der „Noces“ von der Folklore Abschied nahm, mit der „Geschichte vom Soldaten“ ein geniales Modell des epischen Musiktheaters schuf und mit dem Ballett „Pulcinella“ in die europäische Musiktradition italienisch-klassischer Observanz eintrat. Strobel läßt keinen Zweifel darüber, daß in Strawinskys Gesamtœuvre das Überraschungsmoment in der Tat immer wieder auftritt; aber das Überraschende liegt in der phantasievollen Kühnheit und Neuheit, mit der Strawinsky auf der jeweiligen Stufe seiner Entwicklung die gerade hierfür bestimmende Form prägt und abwandelt, nicht in der Verknüpfung der Stufen selbst, die vielmehr vollkommen logisch aufeinander folgen und dem Ziel einer neuen Klassizität — nicht eines retrospektiven Klassizismus! — zustreben. Mit der ihm eignen prägnanten Formulierungsgabe zeichnet Strobel diesen Weg nach; es kommt ihm dabei besonders darauf an, die sehr bedeutsame Rolle, die Strawinskys Kunst-Denken in seinem Schaffen spielt, herauszustellen — die intelligible Seite des künstlerischen Gestaltungsvorgangs, die man als Korrelat zur inspirativen, den Lehren der romantischen Ästhetik folgend, bei uns immer noch zu unterschätzen geneigt ist. Strawinsky selbst hat in seiner „Musikalischen Poetik“ immer wieder auf die Bedeutung des für ihn entscheidenden apollinischen Elements hingewiesen, das sich in seinen späteren Werken, insbesondere in den beiden Sinfonien, den Balletten (seit dem „Apollon Musagète“) und der Oper „The Rake's Progress“ dokumentiert. „Im reinen Zustand ist die Musik ein freies Forschen des Geistes“ — dieser Satz ist die Quintessenz von Strawinskys Kunstanschauung und die Fixierung seiner Position am Gegenpol der Romantik.

Wir verdanken Strobel ein der Klarheit und Unumwundenheit dieses Bekenntnisses entsprechendes, klares und scharfes Bild des Musikers, der es ausgesprochen hat. Keine große Künstlerpersönlichkeit unserer Zeit ist weniger zu legendärer Verbrämung geeignet als die Igor Strawinskys. Wer über ihn schreibt, muß sich bewußt sein, daß er weit mehr über die Sache zu schreiben hat, die Strawinsky vertritt, als über die Person des Komponisten, so interessant auch, im biographischen Sinne, sein Lebenslauf ist. Daß es Strobel gelang, die Darstellung dieser Sache — nämlich der Sammlung aller wesentlichen Tendenzen in der Entwicklung der modernen Musik in Strawinskys Gesamtwerk — mit einem ungemein treffenden Bild von seinem Geist und Charakter zu vereinen, macht den Reiz und die Bedeutung seiner Arbeit aus. An Stelle einer Biographie im herkömmlichen Sinn faßt er die Erscheinung Strawinskys in einem Essay und greift dabei eine literarische Form auf, welcher das Kunstschrifttum Frankreichs und Englands seit langem Meisterwerke verdankt, die aber bei uns nur wenige Autoren methodisch und stilistisch souverän zu handhaben verstehen. Heinrich Strobel ist einer von ihnen.

K. H. Ruppel

Musik, die auf die Nerven geht

Der Pan-Verlag (Zürich/Stuttgart) legt unter dem Titel „Von Schütz bis Hindemith“ eine Sammlung von Essays aus der Feder Alfred Einsteins vor. „Die Auswahl wurde für diesen ersten Sammelband derart getroffen, daß hauptsächlich solche Arbeiten aufgenommen wurden, die auch für den weiten Kreis musikalischer Laien anziehend und faßlich sind“, heißt es im Vorwort.

Alfred Einstein, geborener Münchener und 1952 im Exil verstorben, war nicht nur eine der markantesten Persönlichkeiten der Musikwissenschaft der letzten 50 Jahre. Als Kritiker der „Münchner Post“ und später des „Berliner Tagblatts“ nahm er bis 1933 unmittelbar teil an der erregenden Auseinandersetzung um einen neuen musikalischen Stil. Historisches Verantwortungsgefühl und wissenschaftliche Akribie waren bei ihm verbunden mit journalistischem Spürsinn und einer stets wachen, wenn auch kritischen Aufgeschlossenheit gegenüber der Gegenwart. Sein Stil ist flüssig und brillant; trockene Gelehrsamkeit weiß er auch bei schwierigen Problemen geschickt zu vermeiden.

Wenn wir von Richard Strauss und Ferruccio Busoni (Busoni als Briefschreiber) absehen, sind es zwei Namen, die in diesem ersten Auswahlband die Musik des 20. Jahrhunderts repräsentieren: Alban Berg und Paul Hindemith. (Sehr aufschlußreich wären die Entstehungsdaten dieser Aufsätze.) Auf fünf Seiten gibt Einstein eine knappe und treffende Charakteristik des „Wozzeck“, jenes „sozialen Dramas“, dessen „wahrhaftige und rücksichtslose Musik auf die Nerven geht“, das „so einmalig, so überzeugend ist“, weil „die Technik des Musikers in diesem einen Fall mit seiner Absicht, die Dichtung zu geben (dies Stück ist Shakespeares würdig!), bis ins Letzte übereinstimmt“. Die Paul Hindemith gewidmete geistreiche Studie bringt eine kritische Besprechung der „Unterweisung im Tonsatz“. Für Einstein ist Hindemiths Buch „ein höchst konsequenter und von durchdringender Ge-

scheitheit und Klarheit des Denkens und Ausdrucks geleiteter Versuch, die Musik aller Stilarten und Zeiten, von Guillaume de Machaut bis auf Schönberg, zu erfassen und dem Schüler sichere Kriterien in die Hand zu geben, wie der musikalische Werkstoff zu behandeln, was auf dem Gebiete der Harmonik und Melodik gut oder schlecht sei." Aber Einstein vermißt ein System der Rhythmik und bezeichnet auch die Melodielehre Hindemiths als „primitiv“; bleibt noch „eine große, zeitgemäße Erneuerung des alten Gebäudes des Systems der Harmonik“. Trotz dieser systematischen Mängel sieht der Verfasser in Hindemiths Unterweisung „das Buch eines Künstlers, eines Erzmusikers,

eines gescheiten Menschen, voll glücklicher Formulierungen, voller Anregungen... ein Markstein in der Geschichte der Entwicklung Neuer Musik“.

Einstein hat in den letzten Jahrzehnten noch einige andere wichtige Aufsätze zur Musik der Gegenwart geschrieben, die für uns heute kaum noch greifbar sind. Wir dürfen daher auf die weiteren Veröffentlichungen gespannt sein, die der Pan-Verlag ankündigt. Auch eine Ausgabe der wichtigsten Pressebesprechungen und Kritiken aus den zwanziger Jahren wäre sehr begrüßenswert und höchst aufschlußreich.

K. W.

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„The Music Review“, Cambridge, November 1956.

Als letzte Botschaft Busonis wird sein zwei Monate vor seinem Tod verfaßter, im August 1924 im „Melos“ zuerst veröffentlichter Aufsatz „Wesen und Einheit der Musik“ in guter Übersetzung von Ronald Stevenson wiedergegeben. — Michael Mann diskutiert den musikalischen Symbolismus in Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die daran angeschlossene Kontroverse mit Arnold Schönberg. — Hans Keller bespricht als Londoner Erstaufführungen unter anderem ausführlich das Violinkonzert von Schostakowitsch und die Oper „Ruth“ von Lennox Berkeley.

„The Score“, London, Dezember 1956.

Francis Burt erörtert Möglichkeiten der Reihenkomposition außerhalb der Verfahren Schönbergs. — Adornos Artikel „Das Altern der Neuen Musik“ wird in Übersetzung von Rollo H. Myers wiedergegeben. — Prinzipielles zur Methodik des Kompositionsunterrichtes äußert Richard Hall. — Ausführliche Analyse des „Canticum Sacrum“ von Strawinsky (Robert Craft). — Nachdruck eines 1916 von E. J. Dent veröffentlichten Artikels über den Einfluß des Klaviers auf die Gestaltung Neuer Musik.

„The Juilliard Review“, New York, Herbst 1956.

Über das Musikleben in Australien (Ernest Llewellyn). — Über einige amerikanische Klaviersonaten (Joseph Bloch). — Gedenkblatt für Rubin Goldmark (Aaron Copland). — Ausführliche Betrachtung der jüngsten Werke des amerikanischen Komponisten Henry Brant (Stuart Sankey). — Ergänzungen zum Index der Langspielplatten amerikanischer Musik (Sheila Keats).

„Opera News“, New York, November 1956.

Überblick über das amerikanische Opernleben in der Saison 1955/56 außerhalb der Metropolitan Opera und der Opernhäuser in Chicago und San Francisco (Frank Merklings): Es werden 3581 Aufführungen registriert, die von rund 600 Institutionen (städtische Ensembles, Wandertruppen, Colleges, Konservatorien, Hochschulen, Kirchen und Festspielensembles) durchgeführt wurden.

„Ricordiana“, Milano, November 1956.

Über aktuelle Fragen der italienischen Volksmusik (Diego Carpitella). — Über das Opernschaffen von Riccardo Zandonai (Guglielmo Barblan).

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Dez. 1956.

Kurze Würdigung des bisherigen Bühnenschaffens von Carl Orff (Heinz Pringsheim). — Ausführlicher Bericht über die Donaueschinger Musiktage 1956 (Willi Schuh). — Amerika und Europa als gegensätzliche Musikwelten betrachtet (Robert Breuer).

„Musikalische Rundschau der Schweiz“, Bern, Dezember 1956.

Zeitgenössische Musik und die „Jeunesses Musicales“ (Jean-Michel Hayoz).

„Feuilles Musicales“, Lausanne, November 1956.

Roger Vuataz, der Leiter der Musikabteilung von Radio Genève, erhebt „als Musiker und Protestant“ scharfe Kritik gegen die Art, in der Strawinsky bei seiner Bearbeitung von Bachs kanonischen Variationen über den Choral „Vom Himmel hoch“ mit dem Originalsatz umgesprungen ist. — Julien François Zbinden, ebenfalls von Radio Genève, diskutiert das Verhalten der Chöre vor dem Mikrophon.

„Musikrevy“, Stockholm, November 1956.

Bengt Hambraeus schreibt über die gegenwärtige „Krise“ des Orgelspiels. — Langer Nachruf auf Walter Giesecking (Bengt Pleijel). — Zweiter Teil der Studie über Jacques Dalcroze von Frank Martin.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Nov. 1956.

In seinem Aufsatz „Unter dem Gesetz Apolls: Igor Strawinsky“ versucht H. A. Fiechtner die von Adorno, Goléa und Stuckenschmidt gegen den Neoklassizismus Strawinskys vorgebrachten Bedenken zu entkräften. — Hans Swarowsky analysiert das von ihm zur ersten Konzertaufführung gebrachte „Canticum Sacrum“ Strawinskys. — „Hig Fidelity-Schlagwort und Wirklichkeit“ diskutiert Kurt Blaukopf.

Willi Reich

Moderne Musik aus dem Mittelmeerraum

Auch im Zeichen der Zwölftonmusik können uns große Zahlen gelegentlich imponieren. Im „neuen werk“, der Reihe musikalischer Studioveranstaltungen des Funkhauses Hamburg, zählt man seit sechs Jahren die Konzerte durch. Das heißt, man begann das siebente Jahr dieser Reihe mit Abend Nummer 40 — eine respektgebietende Bezifferung also, die wie ein Gütesiegel auf diese nur scheinbar abseitige Angelegenheit im NDR-Studio X ist. Denn nach einem halben Jahrdutzend figuriert eine solche Veranstaltungsreihe schon als ehrwürdige Institution unter ihresgleichen. Man mag „das neue werk“ im Hamburger Musikleben längst nicht mehr missen.

Das Dezemberkonzert kann geradezu als Musterbeispiel für das Programmgeschick und die Entdeckerfreudigkeit des künstlerischen Leiters Herbert Hübner gelten. Es gab Auskunft über die hochinteressante Situation der Neuen Musik in Israel, dieser kulturellen Enklave inmitten der arabischen Umwelt — einem Einwandererland, dessen schöpferische Musiker noch allesamt im Ausland geboren wurden, das nicht die gemeinsame Mundart einer musikalischen Folklore kennt und dennoch ungeheuer eifrig bemüht ist, auch in der Musik seine nationale Eigenart: eine eigene Tonsprache zu finden und auszuformen.

Israels Neue Musik lebt aus einer vielfältigen Spannung; die israelische Musikkultur ist notwendig ein Mischprodukt, doch nicht so unübersichtlich, wie es aus der Ferne erscheint. Heinz Freudenthal, Dirigent aus Jerusalem, gab im „neuen werk“ einen Überblick über die Hauptströmungen der zeitgenössischen israelischen Musik, die „ein Resultat der Begegnung zwischen Okzident und Orient“ ist. Diese Begegnung und Befruchtung wird bewußt gesucht von den Protagonisten des sogenannten „Mittelmeerstils“, die das orientalische Element stark betonen, im Gegensatz zu anderen israelischen Musikern, die im wesentlichen der mitteleuropäischen Musiktradition verpflichtet bleiben. Dazwischen stehen die aus Osteuropa, vornehmlich aus Rußland eingewanderten Komponisten, die eine Synthese aus russischer und altjüdischer Musik anstreben, und schließlich die Angehörigen der jüngsten israelischen Komponistengeneration, die sich musikalisch vielseitig orientiert hat und eine gewisse stilistische Weltläufigkeit mit den Ausstrahlungen des begrenzten und gefährdeten hebräischen Sprachgebiets zu verbinden sucht.

Zu dieser Gruppe gehört der 1924 in Österreich geborene, in Israel erzogene und nun in Amerika lebende Robert Starer. Seine zweite Symphonie (1951) vermittelt einen Eindruck von der Dynamik seiner Generation, welche die Tragik ihres Schicksals mit dem Optimismus des jungen israelischen Staatsbürgers

fruchtbar zu vereinen weiß. Sein dreiteiliger Einsätzer imponiert durch kraftvolle Gestik, durch instrumentatorisch bewegliche Disposition eines großen Klangapparates und durch die vom Kalkül nicht angekränkelte Sicherheit, mit der eine Flut spontan empfangener und ungefiltert passierender Einfälle zusammengeschlossen wird.

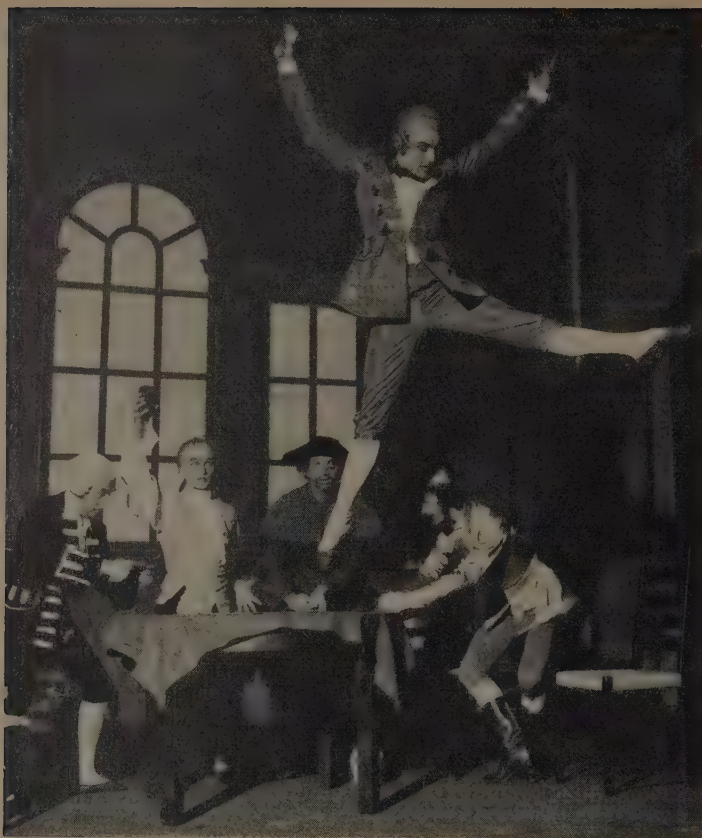
Nur eine halbe Generation älter ist Josef Tal, aber dieses zeitliche Intervall ist entscheidend für eine stilistisch andere Position. 1910 in Posen geboren, erhielt Tal seine Ausbildung an der Berliner Musikhochschule, also an einer Pflanzstätte abendländischer Tonkunst, der dieser führende Kopf des israelischen Musiklebens — wie Freudenthal ihn vorstellte — auch in seiner konzertanten Oper „Saul in En-Dor“ verbunden bleibt. Die knapp gefaßte Komposition erfüllt ihren Anspruch, den die ungewöhnliche Bezeichnung „konzertante Oper“ anmeldet, durch die Anschaulichkeit und den grammatischen Reichtum ihrer musikalischen Sprache. Neben einem Sprecher-Rezitativ (Hans Herbert Fiedler) in liturgieähnlichem Tonfall vermitteln drei weiträumig geführte Gesangsstimmen (Helga Pilarczyk, Helmut Krebs und Sigmund Roth) dem Stück die plastische Dramatik der biblischen Szene. Zum unveränderten Text des ersten Buches Samuel stellt das Orchester suggestiv illustrierende und schmiegsam psychologisierende Klangkulissen — ein höchst hörensenswertes Werk.

Weiteres, lebendiges Zeugnis von israelischer Musikkultur gab der Dirigent Heinz Freudenthal selber. Auch im „neuen werk“, einem Treffpunkt dirigierender Spezialisten, hat man eine ähnliche Synchronisationskunst des Taktstocks, ein solch eindringliches Überredungsvermögen durch ein mimisch und gestisch komplettes Repertoire dirigentischer Mittel selten erlebt. So geriet schon Strawinskys Tombeau de Debussy, seine „Symphonies d'instruments à vent“ von 1920, dieses sehr eigenartig aus Reminiszenzen der russischen Epoche und unterkühlter, zeremonieller Attitüde, aus aparten Blärschaltungen und rhythmischer Raffinesse geordnete „strenge Ritual“, mit den Bläsern des NDR-Symphonie-Orchesters zu einem Glücksfall der Realisation und als Einleitung des Abends zu einem Versprechen, das durch die folgende, überraschendste Novität ohne Rest erfüllt wurde.

Die „Cantigas“ des Spaniers Maurice Ohana, sechs Lobgesänge für Chor mit Instrumenten, 1953 geschrieben, aber bisher noch nicht aufgeführt, fassen bildreiche altspanische Weihnachtstexte des 12. bis 16. Jahrhunderts in einen folkloristisch stilisierten, vorwiegend chorischen Psalmodie-Stil, der byzantinische, afrikanische und spanische Elemente zu Klangmustern von der Zartheit eines weihnachtlichen Wiegenliedes

DER KLEINE HEY
Die Kunst des Sprechens

Nach dem Urtext von Julius Hey
Neu bearbeitet und ergänzt von Fritz Reusch
Edition Schott 614



„The Rake's Progress“

Ballett von Gavin Gordon
nach William Hogarth.

Choreographie von Ninette de Valois.
(Staatsoper München)

bis zur Drastik eines unwirschen Wachtgesangs zur Heiligen Nacht in nie gehörter Weise verbindet. (Triumph für den hochgezüchteten Präzisionsapparat von Rundfunkchor und seine tüchtigen Solostimmen.) Hier ist ein Werk, das ohne die zeitlich begrenzende Bezogenheit seiner Texte zu einem ähnlichen Erfolg kommen könnte wie Dallapiccolas „Gefangener“; hier ist ein anderes Beispiel für die fruchtbare „Begegnung zwischen Okzident und Orient“ und der aufrüttelnde Beweis für die noch gänzlich unerschöpfte Beredsamkeit Neuer Musik aus dem Mittelmeerraum.

Klaus Wagner

Wuppertaler Ballett tanzt Strawinsky und Fortner

Nicht nur die Tanzpraktiker sind zur Stelle, wenn Wuppertal einen neuen Ballettabend ankündigt, auch die Theaterleute und Kritiker finden sich von nah und fern ein. Der Ruhm des Wuppertaler Balletts ist der seines Choreographen und Ballettmeisters Erich Walter, der sich neuerdings mit dem Bühnenbildner Heinrich Wendel zu gemeinsamen Inszenierungen zusammengetan hat. Jetzt sah man den ersten Ballettabend im neuen Wuppertaler Haus unter der verlässlichen musikalischen Leitung von Helmut Fellmer. Das

Programm: anspruchsvoll wie immer und ganz auf Erich Walters Konzeption des großen klassischen Tanztheaters unserer Zeit abgestellt. In Strawinskys „Apollon Musagète“ dominierte zwar die reine Bewegungsform, aber die Spannung war nicht durchgehalten, und die Variationen der Musen sahen zeitweilig nach Studiodemonstration und Bewegungsgrammatik aus. Der Apollo von Johannes Diefenthal hatte elegisch-klassisches Relief; was ihm fehlte, war die tänzerische Phantasie, welche das langatmig Monotone seiner Grundhaltung hätte beleben müssen. Zu loben war dagegen die anmutige Terpsichore von Denise Laumer. Weit ausgefeilter und profilierter geriet Strawinskys „Jeu de cartes“ in der spielerisch erfüllten Bewegungssymbolik der Figuren. Ungewöhnlich der agile, akrobatisch virtuose Joker von Egbert Strolke.

Fortners „Weiße Rose“, das Werk, mit dem sich der Komponist vor sechs Jahren von Strawinsky freigeschrieben hat, beschwor die faszinierende Atmosphäre des schwermütigen, tiefsinnigen Märchens. Volleendet gelungen war die höchst schwierige, choreographisch knifflige Spiegelszene, in der der häßliche Zwerg, Geburtstagsspielzeug der herzlosen Prinzessin, sein schauriges Bild im Spiegel erkennt und sterbend niederbricht. Die Handlung blieb immer dem Tanz verbunden und regelte von ihm aus das Pantomimische, das allenfalls im „Ballet des Animaux“

etwas bieder und provinziell ausgefallen war. Möchte der Abend nicht ganz die Höhe früherer Darbietungen erreicht haben, nicht zuletzt wegen des beziehungslos-widersinnigen Bühnenbilds zum „Apollon Musagète“, so vermittelte er doch wieder den nachhaltigen Eindruck von nicht bloß versuchten, sondern wirklich realisierten tänzerischen Lösungen. E.

Die Kateridee vom Kätzchen Spiegel für die Katz'

Der Leser der Novelle „Spiegel, das Kätzchen“ von Gottfried Keller wird kaum wissen, wie er aus ihr ein Theaterstück machen könnte. Fridolin Tschudi, der es tat, wußte es auch nicht. Es ist nicht nur die Geschichte eines Katers, die Tschudi auf die Bühne bringt, sondern es ist auch eine Kateridee, einen episch-erzählenden Märchenstoff, der nicht den leisesten dramatischen Ansatz bietet, für ein Theaterstück zu verwenden. Was macht Tschudi? Er läßt die Darsteller lange Monologe über das, was geschehen ist oder geschehen soll, halten. Diese Monologe wiederholen sich endlos, und für die Zuspätgekommenen erzählt das geschwätzige Kätzchen Spiegel im dritten Akt nochmals, was im ersten und zweiten geschehen ist. Wenn ein Monolog aktfüllend wird, veranschaulicht Tschudi ihn durch lebende Bilder. Dieses dramaturgische Kauderwelsch läuft revueartig ab, es gibt keine dramatische Spannung, keine Steigerung, keinen Höhepunkt. Paul Burkhard, der Erfolgskomponist von „Feuerwerk“, der Tschudis Libretto durchkomponiert hat, bemüht sich um einen volkstümlichen Opernstil. Er beginnt in rosaroter Naivität mit Lortzingklängen, Offenbachrhythmen und Puccinisüßigkeiten, ja, es ist ihm gelungen, vom Katzen-Hojotohoh und der Seguidilla aus „Carmen“ bis zur Lehárschnulze alles in seinem Potpourri unterzubringen. Dabei hat Burkhard eine zärtliche Neigung für alle Arten von Langeweile und schwimmt ständig zwischen Parodie, naivem Spielton und ernster pathetischer Aussage hin und her. Die Uraufführung in München war sorgfältig vorbereitet: Regisseur Willy Duvoisin, Dirigent Kurt Eichhorn und die Hauptdarsteller Christine Görner, Lilian Benningßen, Ferry Gruber und Albrecht Peter versuchten zu retten, was zu retten war. Aber sie standen auf verlorenem Posten, und alle Bemühungen um Burkhard's Katzenoper waren für die Katz'.

Helmut Schmidt-Garre

Ballettabend im Opernhaus Hannover

Für den ersten Abend ihres Ballettensembles in der Spielzeit 1956/57 hatte Yvonne Georgi ein Werk gewählt, das geeignet war, das Publikum in spontane Begeisterung zu versetzen: eine Neuinszenierung von Carl Orffs „Carmina burana“. Georgis Inszenierungslösung ist anderer Art, als man das Werk in zahlreichen Aufführungen bisher erlebte. Sie läßt die szenische

Kantate als reines Ballett erstehen und verpflanzt die Gesangssolisten Theo Zilliken, Hanna Scholl und Hubert Weindel ins Orchester. Am eindringlichsten war die Choreographie (Bühnenbild: Rudolf Schulz) im turbulenten Treiben des Mittelteils, in der Schenke. Hier entfachte die Tanzgruppe eine geradezu ansteckende Vitalität, die die ganze trotzige Lebensausgelassenheit, die geradezu bacchantische Hochstimmung der Musik in mitreißendes szenisches Leben umsetzt. Im ersten und dritten Teil der Kantate — im Frühling und in den Liebesliedern — blieben viele Einzelheiten der getanzen Interpretation hinter dem unbekümmerten und verzückten Atem der Musik, hinter der Urkraft des Rhythmus Carl Orffs zurück. Es war eine reine Freude, das Orchester musizieren zu hören, wie es der Dirigent Ernst Richter sowohl nach der koloristischen wie nach der musikalischen Seite hin zu inspirieren wußte. Kein Wort des Lobes ist zu hoch gegriffen für die freudige Hingabe des von Kurt Gatzmann großartig vorbereiteten Opernchors.

In der folgenden szenischen Erstaufführung der „Vier Temperamente“ von Paul Hindemith ging es der Choreographin nicht um illustrative, naturalistische Hervorkehrung der einzelnen Temperamente. Gerade aber weil es ihr zu einseitig um eine rein geistige, abstrakte Charakterisierung von melancholisch, sanguinisch, phlegmatisch und cholerisch zu tun war, konnte das Experiment nicht ganz glücken. Einige vortreffliche artistische Leistungen der Solisten und die herrliche apotheose Zusammenführung aller Variationsgruppen im Schlußbild bleiben uns in nachhaltiger Erinnerung. Edel von Rothe aus Düsseldorf erwies sich auch diesmal als eine Künstlerin mit hohen gestalterischen, ja beinahe akrobatischen Fähigkeiten. Neben ihr konnten Ursula Rieck, Gisela Rochow, Diana Mansart, Ralph Briegk und Georg Volk — um nur einige aus der langen Liste der Solisten zu nennen — in allen Aktionen mit bestem technischem Können bestehen.

Erich Limmert

Bremer Uraufführung von Thärichens Orchesterstück

Im zweiten Philharmonischen Konzert zu Bremen gelangte ein neues Werk von Werner Thärichen zur Uraufführung, das Orchesterstück Opus 23. Es trägt im Untertitel der Partitur die Bezeichnung „Berlin 1952“. Dies mag, nach dem einleitenden „Befreiungschoral“ mit durchtönendem Glockenton zu urteilen, programmatisch deutbar sein. Auch in dieser Komposition beweist Thärichen, daß er über großes technisches Können verfügt und hervorragenden Klangsinns besitzt. Im großen und ganzen vermißt man bei dem rhythmisch komplizierten Stück etwas die thematische Einprägsamkeit und die persönliche Note. Besinnliche Episoden wechseln mit krapriziösen Intermezzi, unter denen das turbulente Presto (vor dem gedämpft verhallenden Epilog) in musikalischer Ursprünglichkeit anspricht. Unter der überlegenen Leistung von Heinz Wallberg wurde der Novität eine ausgezeichnete, allen virtuoson Anforderungen gerecht werdende Wiedergabe durch das Philharmonische Staatsorchester zuteil. L. R.

Elektronischer Schock in München

Erstmals wurde in der Münchner „Musica viva“ elektronische Musik, entstanden im Studio des Westdeutschen Rundfunks, vorgeführt. Das Musica-viva-Publikum, berühmt wegen seines Avantgardismus und bereit, das Neue um des Neuen willen zu bejubeln, blieb allerdings reserviert. Es verließ bereits während der Vorführung reihenweise den Saal, und die Zurückgebliebenen besaßen zum Schluß nicht mehr die Energie, zu klatschen oder zu pfeifen. Vier Werke wurden aufgeführt: das Pfingstatorium für Singstimmen und elektronische Klänge (erste Abteilung) „Spiritus intelligentiae, Sanctus“ von Ernst Krenek, in dem die Diskrepanz zwischen natürlichen Sing- und Sprechstimmen und künstlichen elektronischen Klängen noch spürbar ist; die „Klangfiguren II“ von Gottfried Michael Koenig; „Fünf Stücke“ von Herbert Eimert, in die eine zwölftönig geführte Partie, die 1923 entstanden, 1924 veröffentlicht ist und nach Eimert die älteste streng kontrapunktische Führung in Zwölftontechnik darstellt, eingeblendet ist; der „Gesang der Jünglinge“ (erster Teil) von Karlheinz Stockhausen verwebt in die elektronischen Klänge ebenfalls den Gesang, den er aus den Aufnahmen, die mit einem zwölfjährigen Jungen gemacht wurden, gewinnt. Durch Verarbeitung und Überlagerung der Stimme mit sich selbst werden dabei auch dichte Chorpharten gewonnen. Alle vier Werke verwenden neue Formprinzipien, die aus den neuen technischen Möglichkeiten abgeleitet werden. Sie arbeiten damit, von welcher Seite und von wie vielen Lautsprechern Klänge oder Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, ob teilweise starr oder teilweise beweglich, ob die Klänge in der Rauntiefe verschwinden oder aus ihr kommen. Sie verwenden die Möglichkeit der Expansion, der Kompression, der Transposition und der Inversion. Daneben wird eine unübersehbare Menge nie gehörter Klänge, neuer Tonfarben, mechanisch exakter rhythmischer Effekte, melodischer und dynamischer Raffinessen gewonnen. Eine gewisse Grobheit

des Klanges läßt sich nicht überhören, der ständig an abgesunkene Musikinstrumente, an Kinoorgeln, Sirenen und singende Sägen erinnert und mit Sphärenklängen und billigen Vibrato- und Glissando-Effekten bedenklich zum Kitschigen neigt.

Als Auftakt zur elektronischen Musik spielte Pierre Boulez zusammen mit Yvonne Loriod seine bereits von Donaueschingen her bekannten „Structures“ für zwei Klaviere sowie — in einer erstaunlich harten Wiedergabe — „En blanc et noir“ von Debussy. In den „Trois poèmes de Stéphane Mallarmé“ von Maurice Ravel, hauchzarten Gebilden, die zum Zauberhaftesten und Subtilsten gehören, was je erdacht wurde, brillierten schließlich Hertha Töpper und ein aus neun Solisten des Bayerischen Rundfunkorchesters bestehendes Ensemble unter der Leitung von Rudolf Albert durch die außergewöhnliche Diskretion und Delikatesse der Interpretation.

Helmut Schmidt-Garre

Kafka in Musik gesetzt

Faszination und Problematik der Vertonung Kafkascher Gedankengänge zeigte ein Konzert der Mannheimer „Vereinigung Zeitgenössisches Geistesleben“ auf, in dem die Sopranistin Carla Henius, von Richard Laugs am Klavier begleitet, Lieder von Hermann Heiß und Ernst Krenek nach Worten des Dichters sang. In der Tat besteht eine Wesensverwandtschaft zwischen dem fabulierenden, unfaßbaren Franz Kafka und der überirdischen, gleichsam in fernen Welten dahinschwebenden Zwölftonmusik der beiden Komponisten. Besonders dicht schließt sich Hermann Heiß der einsamen und immateriellen Gedankenwelt des Dichters an, mit sparsam gefüllten, lichten Klanggruppen und ätherisch leichten Liniengebilden, die streng, ja fast monoton angelegt sind. „Expression K“ nennt er seine dreizehn, 1953 entstandenen Gesänge,



KARLHEINZ
STOCKHAUSEN

und sichtlich kommt es ihm weniger darauf an, diesen oder jenen, oft sehr unmusischen, weil rein didaktischen Vers Kafkas in seinem speziellen Gehalt zu interpretieren, sondern den ganzen Kafka durch Töne zu beschwören. Die fünf Lieder von Ernst Krenek, die 1937/38 geschrieben sind, haben dagegen nicht so sehr den Drang zum Imaginären. Der Klaviersatz, der auch hier das bewegende Element im Gegensatz zur schwebend und verhalten geführten Singstimme ist, besitzt eine dichtere Struktur und zugleich größere Bodennähe.

Der Amerikaner Aaron Copland, der sich in seinen Werken der letzten Jahre den Zwölftönern genähert hat, kam mit „Variationen für Klavier“ zu Gehör, für die sich der Mannheimer Pianist Helmut Vogel einsetzte. Copland zeigt hier eine nicht sehr glückliche Sympathie zur seriellen Musik, der er das „punktuell“ Musizieren, das Aneinandergliedern von vielen selbständig auftretenden Klangkomplexen und die großen Sprünge im Klaviersatz abgelauscht hat. Es fehlt den Variationen der sphärische Atem, sie wirken unorganisch, ohne innere Ordnung. Nach diesem anspruchsvollen Programm wurden die Zuhörer mit fünf Sopran-Liedern des Engländers Michael Tippett entspannt, die traditionell gebunden sind und durch eine eigentümlich arabischenhafte Klavierbegleitung auffallen, sowie mit einer der musizierfreudigen und sprühenden Cello-Sonaten von Bohuslav Martinu, die in Margot Gutbrod (Cello) und Katja Beckenbach (Klavier) zuverlässige Interpreten fand.

Egon Treppmann



HILDE KOCH und KARLHEINZ EULER

in „Der Zaubertrank“ von Frank Martin in Bonn.
Inszenierung: Günter Roth.

Mihalovicis „Phädra“ in Braunschweig

Nach der Stuttgarter Uraufführung im Jahre 1951 wagte jetzt das Braunschweigische Staatstheater die zweite deutsche Aufführung der einaktigen Oper „Phädra“ von Marcel Mihalovici. Das pathospralle Werk des seit langem in Frankreich schaffenden rumänischen Komponisten entstand im Auftrag des Pariser Rundfunks und geht in der textlichen Fassung auf das Drama des Euripides zurück: In unerwiderter Liebe ist Phädra zu ihrem Stiefsohn Hippolytus entbrannt und sucht aus Verzweiflung den Freitod. Ihr Gemahl Theseus glaubt zunächst an die Schuld seines Sohnes und überläßt ihn der Rache des Meergottes Poseidon. Von Reue gequält, nimmt sich Theseus an der Bahre des toten Sohnes das Leben. Die Handlung beschränkt sich auf die Durchführung der wichtigsten Linien und ist in fünf Szenen prägnant gegliedert.

Mihalovici, Spohr-Preisträger der Stadt Braunschweig, sagte vor der Premiere über die Oper: „Ich habe sie so komponiert, daß sie sich auf einem Grund von Leitmotiven entwickelt, die Situation und Personen verknüpfen. Es werden aber auch Leit motive verwandt, die in der Durchführung rein musikalische Funktionen haben. Die Oper beginnt absichtlich mit einem Höhepunkt. Um Stufen des Ausruhens zu finden, habe ich den Chor mit einbezogen. Er ist nicht Teilnehmer, sondern nur ein objektiver Zeuge. Deshalb sind die Chorstimmen auch in einem anderen Stil geschrieben wie die Oper selbst. Ich habe das Werk als eine Gesangsoper aufgefaßt und sie mit großen lyrischen Bogen ausgestattet. Musikalisch stellt die ‚Phädra‘

eine große Variation über einen Septakkord dar, wie die Variation überhaupt eine große Rolle spielt.“

Generalintendant Hermann Kühn, der die „Phädra“ inszenierte, besaß den Mut zum Pathos und wußte ihn mit den beiden Frauengestalten zu erfüllen. Otto Stich hatte eine Dekoration entworfen, die dem Regisseur durch disharmonische (oft leider süßliche) Beleuchtungseffekte die Möglichkeit eröffnete, die makabre Situation der ihrem Sexus ausgelieferten Phädra zu charakterisieren. Gladys Spector hielt die Titelrolle von jeder Hysterie fern. Diese Phädra blieb trotz der abwegigen Liebesleidenschaft für ihren Stiefsohn in jedem Zoll eine Königin und meisterte die Schwierigkeiten der Partie mühelos. Die Magd, vom Komponisten als psychologisches Spiegelbild Phädras (Parallele: Brangäne und Isolde) geschaffen, sang Elisabeth Schärtel ausdrucksvoll deklamierend. Der vitale Atem der Handlung, von den beiden Frauen stets auf Hochspannung gehalten, sank jedoch mit dem Auftreten des Hippolytus, besonders aber des Theseus ab. Die Statuen Rolf Polkes und Hanns Schaebens entbehrten der tragischen Ausstrahlung, was die Wirkung spürbar beeinträchtigte. Eine überzeugende Lösung fand Hermann Kühn in der geschickten Postierung des Chores hinter transparenten Wänden. Auch der nicht ganz geglückte Versuch einer dramaturgischen Umsetzung der Fuge als Interludium

zwischen vierter und fünfter Szene (Vision des Theseus) war lobenswert.

Mihalovicis Oper, Straußsche „Elektra“-Atmosphäre verbreitend, ist dem epischen Theater angenähert und erscheint als durchkomponierte szenische Kantate von einer Stunde Spieldauer. Die geistvoll-eklektische (Reger, Strauß und Zwölftöner), lyrische und akzent-freudige Partitur wurde von Heinz Zeebe und dem Orchester zu differenziertem Klangleben erweckt. Sie weist mehr den absoluten Musiker als den Dramatiker aus. Höhepunkt: die große Fuge, Max Reger alle Ehren erweisend und doch eine eigene Sprache spre-

chend. Aber steht sie nicht im Widerspruch zum Phänomen Oper überhaupt?

Das Premierenpublikum nahm das Werk mit großer Anteilnahme auf und spendete dem Komponisten betont herzlichen Beifall. Der „Phädra“ folgte die witzige, pointenreiche Musikkomödie „Eine Stunde Spanien“ (L'heure espagnole) von Maurice Ravel. Nur selten begegnet dem deutschen Opernpublikum dieses von attischem Humor durchpulste Stück, das von Wolfgang Gibmeier nuanciert inszeniert und von Heinz Zeebe gewissenhaft musikalisch betreut wurde.

Gothard Schmidtko

Ulm: »Der Wüstling« im Stadttheater

Als mir der Intendant der Ulmer Bühnen, Peter Wackernagel, von seiner Absicht erzählte, Strawinskys Oper „The Rake's Progress“ aufzuführen, muß ich in meiner Skepsis ein recht dummes Gesicht gemacht haben. Ich dachte an die ehemalige Ulmer Turnhalle mit ihrem Behelfsbühnchen von kaum fünf Meter Tiefe, an das relativ kleine Orchester und die großen Anforderungen, die Strawinskys spirituelles Spätwerk musikalisch wie szenisch stellt. Sollte hier gelingen, was größeren Bühnen kaum gelang? Nun, ich würde sehen...

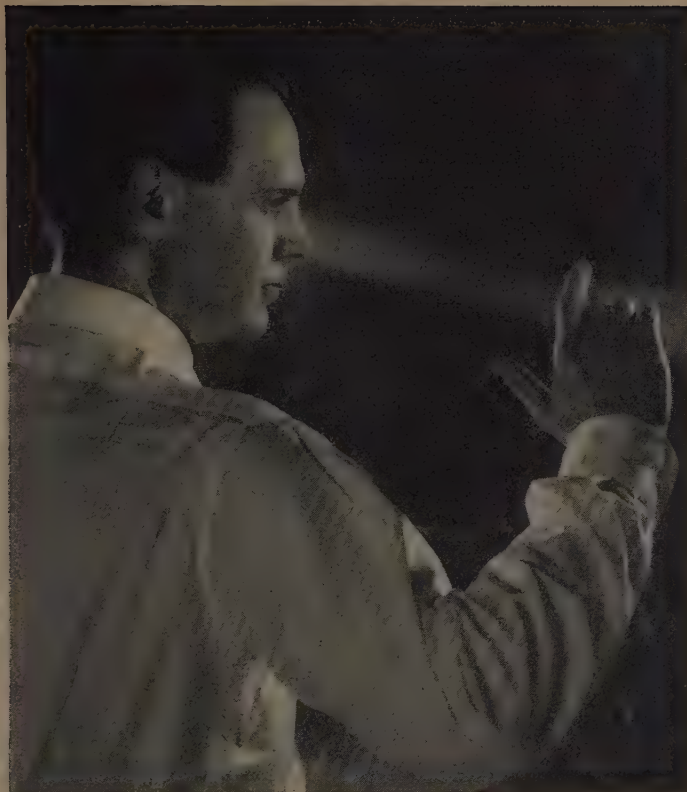
Und ich sah: eine Aufführung, die dem Geist des vielschichtigen Werks in jeder Phase gerecht wurde, eine Inszenierung, die ohne Krampf und Sentimentalität genau den schmalen Grat zwischen lebendig wirkungsvollem Theater und kühler, aber keineswegs gekünstelter Distanz einhält, die das Werk erfordert. Ich hörte Strawinskys luzide Partitur in jener federnd-gespannten Elastizität und kammermusikalischen Transparenz, die hinter den scheinbar so willkürlich aneinandergefüigten Formeln und Floskeln der Operntradition von Mozart über Bellini, Donizetti bis Verdi das ganz unkonventionell Geschärfte des dissonanten Klanges, unter der scheinbar so lässig gesponnenen Melodie das Wetterleuchten moderner Kraft und Sensibilität des Rhythmus erkennen ließ. Ich sah und hörte Sängerdarsteller, die ihre klug geführten, ansprechenden Stimmen mit wacher Intelligenz in den Dienst einer jeden Figur stellten und, wie bei Mozart, spielerisch in das spirituelle Zentrum ihrer Partien zielten. Kurz: ich erlebte Strawinskys Werk als eine geistige Einheit, die sich weit über die gelegentlichen Unzulänglichkeiten des Materials und der Umstände erhob, und ich entdeckte „The Rake's Progress“ als echte Oper, als theatralisches Phänomen, das unmittelbar über die Rampe wirkte und ein keineswegs „geschultes“ Abonnements-Publikum spontan ansprach und zu erregt-animiertem Beifall hinriß.

Und mit wie wenig äußeren Mitteln wurde das erreicht: ein gleichbleibend grün-blauer Hintergrund und einige diskret, aber präzis andeutende Versatzstücke müssen Haas Heinrich Palitzsch genügen, um acht verschiedene Schauplätze zu erstellen. Auf engstem Raum bewegt Bruno Voges, ehemals Regieassistent bei Günther Rennert, die Personen in jener unwirklich-wirklichen Art, die singenden Figuren ziemt und für die der Termin des „Mozart-

stils“ gerade genau genug erscheint. So wird aus Tom Rakewell kein schemenhafter Popanz und kein Opernheld, sondern, in der sicheren Darstellung durch Claus Hennecke, jener Typ des jugendlichen Tenors, den seine Stimme charakterisiert. Und Ann, sein guter Geist, erscheint bei Elisabeth Roon als Urbild der lyrischen Frauenstimme ohne romantisches Sentiment. Nick Shadow, der Verführer, ist bei Richard Owens ganz der glatte, allzuglatte Gentleman, bei dem die Dämonie nicht aufgesetzt, sondern gleichsam in fallender Pointe (auch dies ein mozartischer Terminus) nur angedeutet wird. Und selbst die buffonesken Randfiguren, die bärtige Türkenbaba (Gertrud Probst), der Auktionator (Viktor Martis) und der Chor enthalten sich, beweglich zwar, doch streng geführt, des billigen Klamauks. Die geistvollen Ironien der Partitur wurden nur soweit unterstrichen, als sie, dezent und sublim, unter der behutsam zügigen Hand des jungen Dirigenten Harald von Goertz aus dem Orchester aufblitzten.

Ja, es war Oper und doch Strawinsky; es war Hogarth und auch ein wenig Goya und Daumier. Es war das 18. Jahrhundert, wie wir es sehen: die Idylle ist ein wenig bitter, die Naivität zum Symbol und die reine Spielerei ironisch geworden. Aber gar so weit ist das von den Vorbildern gar nicht entfernt, die Strawinsky vorgeschwebt haben mögen. Und wenn Willi Schuh im Programmheft schreibt: „Es sind dämonische Kräfte, die unter der klassisch-geglätteten Oberfläche ihr Spiel treiben“, dann könnte dies recht gut auch auf Mozart zutreffen. Und was ebenda von den „subtilen Wirkungen einer Kammeroper“ geschrieben steht, die „alles Massive, Laute und Grelle meidet“, dabei aber „maßvolle Komik und lyrischen Ausdruck einbezieht, ohne die Autonomie der Musik zu verletzen“, das scheint sich der junge Regisseur in Ulm als Richtsatz für seine Inszenierung genommen zu haben, wie sich der Dirigent musikalisch spürbar und mit gutem Bedacht an der authentischen Schallplattenaufnahme des Werks unter der Leitung des Komponisten orientiert hat.

Und das Besondere an diesem Abend? Das vielgeschmähte Stadttheater-Repertoire macht ein Werk lebendig, dem selbst größte Häuser nur einen Achtungserfolg der Kenner erspielen konnten. Nichts blieb hier von der angeblich problematischen und bühnenunwirksamen Uneinheitlichkeit eines zweifel-



Der junge englische Dirigent
JOHN PRITCHARD

los anspruchsvollen Stückes übrig. Denn hier war ein Ensemble junger Menschen einfach von dem überzeugt, was es mit Verantwortung und Elan überzeugend weitergab. Sollten an der so beklagten Kluft zwischen den heute Schaffenden und ihrem Publikum nicht oft die Mittler schuld sein, die selbst noch in überholten Konventionen befangen sind? Das neue Werk, so scheint es, braucht junge Interpreten, dann haben beide auch die nötige Resonanz.

Walther Harth

Weltoffenes Heinrich-Schütz-Fest in Düsseldorf

Das großangelegte Zehnte Heinrich-Schütz-Fest bot in Düsseldorf an sechs Tagen nicht weniger als achtzehn Musikveranstaltungen und sechs Vorträge. Einige der Vortragstitel zeigten am deutlichsten, worum es hier ging: „Heinrich Schütz und das XX. Jahrhundert“ oder „Heinrich Schütz im Licht der zeitgenössischen Musik“. Es ging also um den „lebendigen“ Schütz, um jenen Meister der gesungenen Polyphonie, der der gewaltigste Prediger und Wortsingmeister des lutherischen Christentums gewesen ist.

Die Teilnahme an diesem Musikfest war außerordentlich stark. Allein aus der Ostzone hatten sich einige hundert Teilnehmer eingefunden. Erstaunlich, wie

überall die Säle gefüllt waren, selbst in den Vormittagsveranstaltungen, obwohl die Podiumsensationen des üblichen Musikfestbetriebs hier nicht zu vergeben waren. Bedeutsam war dieses Fest durch die ungemein lebendige Tendenz und Aufgeschlossenheit der Programme — das dürfte im wesentlichen dem weitblickenden künstlerischen Leiter, Landeskirchenmusikdirektor Gerhard Schwarz in Düsseldorf, zu danken sein. Ja, es erklangen hier sogar Werke, die sonst im höchst konservativ orientierten Konzertleben Düsseldorfs nicht zu hören sind, wie etwa Wolfgang Fortners kühne, erregende Solokantate „The Creation“, auf die mit Nachdruck hinzuweisen ist, da die nicht ganz zureichende Uraufführung vor anderthalb Jahren keinen angemessenen Eindruck zu vermitteln vermochte. Gustav König hatte das Werk dann mit dem großartigen Dietrich Fischer-Dieskau in Essen aufgeführt; die Wiederholung in Düsseldorf hatte an Intensität und gestaltender Kraft noch entschieden gewonnen. Ob der Modernität und geistigen Stoßkraft dieser Kantate mochten einige ergraute Vorstandsmitglieder der Neuen Schütz-Gesellschaft vielleicht den Kopf geschüttelt haben, aber wichtiger war es, daß damit der Anschluß an das jüngste Musikschaffen hergestellt war — durchaus auch im Namen eines lebendigen, bis zu Schütz zurückreichenden Traditionszusammenhangs, sofern nämlich auch in diesem klanglich faszinierenden und deklamatorisch beschwörenden Werk Musik und Wort zur unzertrennlichen Einheit zusammengefügt sind.

Wenn die Gegenwart im Begriff ist, ein neues Verhältnis zu Schütz zu gewinnen, so dürfen vor allem zwei Gruppen für sich in Anspruch nehmen, den Zugang zu dem klanglichen und geistigen Wesen seiner Kunst erschlossen zu haben: die evangelischen Kirchenchöre und die Musizier- und Singkreise der Jugend. Ein lebendiges Bild dieser Bewegung entwarf bei der Eröffnungsfeier im Düsseldorfer Robert-Schumann-Saal die Ansprache des Präsidenten der Schütz-Gesellschaft Friedrich Blume.

Im Vordergrund der zahlreichen Veranstaltungen standen Werke von Schütz und seinen Zeitgenossen, von denen die Brücke zur Gegenwart mit Werken von Fortner, Krenek, Pepping, Distler und Johann Nepomuk David geschlagen wurde. Nur daß der Name des im vergangenen Jahr gestorbenen und durchaus schätzenswerten Schweizer Komponisten Willy Burkhard gleich fünfmal im Programm zu finden war, schien weniger für die Notwendigkeit der Sache als für über-eifrige Interessenbetriebsamkeit zu zeugen. Bei der Aufführung seines großgewollten, stilistisch zwiespältigen Oratoriums „Das Gesicht des Jesaja“ hörte man den ausgezeichneten Chor der Dresdener Landesmusikschule und das Dresdener Collegium musicum unter Leitung von Martin Flämig.

Durchweg zu rühmen war der hohe künstlerische Stand der Chorvereinigungen; genannt seien wenigstens die Düsseldorfer Kantoreien unter Schwarz, der Düsseldorfer Bachverein unter Neyses, die Hallesche Kirchenmusikschule und Vereinigungen aus Barmen, Herford, Essen und Neuß. Künstlerisch-historische Sonderklasse vertrat Wenzingers hervorragende Cappella Coloniensis, die ihre geschichtlichen Klangideale mit kostbaren alten Instrumenten überzeugend realisierte.

E.

Loga-Rhythmen, Linien und Akzente im Süddeutschen Rundfunk

Die vom Süddeutschen Rundfunk bereits zum fünften Male veranstaltete „Woche der leichten Musik“ zeigte in diesem Jahre eindeutig Studio-Charakter. Wolfram Röhrig, in dessen Händen wieder die Gesamtleitung lag, hatte sie durch Auftragserteilungen unter das Zeichen der „Neuen unterhaltenden Musik“ gestellt und ihren experimentellen Charakter dadurch betont, daß er lediglich Ur- und Erstaufführungen auf das Programm setzte. Er erzielte damit einen Gesamteindruck, der zumindest eines mit aller Deutlichkeit zeigte: die Kluft zwischen „schwerer“ und „leichter“ Musik und damit gleichzeitig zwischen dem zeitgenössischen Schaffen und einem am Bewährten hängenden Publikum beginnt sich langsam einzuebnen. Es ist also gar nicht so paradox, daß sich diesmal die avantgardistischen Donaueschinger Musiktage betont „leicht“ gaben, während man in Stuttgart selbst vor der „sprödesten Theorie“, lies Reihentechnik, nicht zurückschreckte.

Diese Annäherung wurde schon rein äußerlich dadurch unterstrichen, daß man bei den genannten beiden Veranstaltungen ein Werk ganz gleichen Charakters und auch vom gleichen Komponisten hören konnte, nämlich Musik des zur Zeit am Salzburger Mozarteum wirkenden Gerhard Wimberger. Wie erinnerlich sein wird, hat sich dieser 1923 geborene Österreicher an

der Donaueschinger Mozart-Huldigung beteiligt, die im Rahmen eines Divertimentos Komponisten verschiedenster Nationalität ihre Gedanken zu Papagenos „Ein Mädchen oder Weibchen“ äußern ließ. Gerhard Wimberger wählte dort eine Art Quodlibet, die das gestellte Thema mit weiteren volkstümlichen Melodien verschwisterte. Darunter befand sich auch die Melodie des „Lieben Augustin“, die er nun in seinen Stuttgarter „Loga-Rhythmen“ nochmals aufgriff, um sie mit Hilfe eines großen Orchesters zu „zitieren, zu zerlegen, zu kneten und zu durchleuchten“. Das geschieht wieder mit viel musikantischem Brio und Witz, wobei das Thema zunächst von einzelnen Instrumenten variiert und dann gruppenweise verdichtet wird.

Wohl die schwerste Kost der ganzen Woche war Johannes Aschenbrenners „Schwäbische Kantate“ für gemischten Chor und Orchester. Der nach alten schwäbischen Sprüchen, Versen und Gedichten gefertigte Text gibt sich betont volkstümlich („Was bringen uns die Schwaben?“) und erscheint im Programm als eine „heitere Kantate, die auch zu tanzen geht“. Ihrer naiven Fröhlichkeit vermag die Partitur Aschenbrenners bei aller technischen Vollendung freilich nicht zu entsprechen; der bald madrigaleske, bald mehr homophone Chorsatz verwendet die Reihentechnik einigermaßen kompromißlos und gelangt damit zu einem etwas farblosen Gesamteindruck, der durch die Länge der Partitur (vierundzwanzigminuten) noch verstärkt wird.

Eines der bemerkenswertesten Werke war zweifellos der Gesangszyklus „Le petit Savoyard“ von Wilhelm Killmayer, sieben französische Volkslieder für Sopran und sieben Instrumente. Der auf den modernen Musikfesten der letzten Zeit immer stärker beachtete Orff-Schüler geht an die in der Ursprache (auch provenzalisch) gesungenen, sehr reizvollen Texte nicht in der Art seines Lehrers heran, sondern erfüllt sie mit einer klingenden Spiritualität, die ihre einzelnen Elemente ohne Stilbruch und ohne jede Trockenheit in seine sehr moderne und eigenartige Ausdrucks-welt überträgt.

Das gleiche Programm enthielt Carl de Groofs „Rhythmisches Chanson“ in vier Teilen für gemischten Chor, Blechbläser, zwei Klaviere, Baß und Schlagzeug, das sich über ironisch-geistreichen Strophen von Wilhelm Semmelroth aufbaut. Kompositorisch dominiert dabei ein Unisono-Chorparlando, das auch musikalisch untermalte Sprechchorwirkungen nicht verschmäht. Noch ein anderes Mal tauchte die Bezeichnung „unisono“ auf, diesmal aber als Titel eines Divertimentos für Orchester von Benedict Silbermann, der heute als Chefdirigent des holländischen Promenadeorchesters wirkt. Sein Vorhaben war, wie der Titel besagt, ein einstimmiges Stück für Streichorchester, das einige witzige Einzelheiten enthält, so im Trio des Scherzos ein Duett Triangel-Trommel, das den Streit zwischen einem zänkischen Weib und einem dickfelligen Mann darstellen soll. Das burleske Finale ist dann eine moderne Version der Parade der Zinnsoldaten. Im übrigen erfordert das Fehlen der Füllstimmen eine stärkere thematische Profilierung und vor allem eine knappere Form, als sie hier zutage traten.

Ein weiteres Experimentierfeld der Woche war die Kombination eines Jazzcombo mit einem Sinfonie-Orchester bzw. einem Streichquartett. Auf dem zuerst genannten Gebiet, für das Rolf Liebermanns bekann-

tes Stück beispielhaft wurde, hörte man die „Sinfonie Nr. 1“ für Jazzsolisten und Sinfonieorchester von dem in Amerika lebenden Waldhornisten John Graas. Das virtuos gearbeitete, ursprünglich von der Stadt Cincinnati in Auftrag gegebene Stück — die Uraufführung überließ man dann Stuttgart — entsprach besonders gut dem, was man von einer Woche der leichten Musik erwarten durfte. Bedeutsam ist dabei, daß hier wohl überhaupt zum ersten Male Jazzsolisten innerhalb eines sinfonischen Werkes improvisieren. Das zweite in diese Gattung fallende Stück schrieb der von Schweizer Eltern russischer Abstammung geborene Boris Mersson. Seine „Rhythmische Studie für Jazztrio und Streichquartett“ stellt in dieser Kombination gleichfalls ein Novum dar. Witzig sind bereits die Satzbezeichnungen: „Swingendo“, „Blues impressiv“ und „Fugatomic“. Entgegen dem Titel tritt allerdings das Streichquartett — vielleicht mit Ausnahme des Fugenanfangs — als selbständig konzertierender Partner zu stark in den Hintergrund.

Neben diesen eigenartigen Klangverbindungen erlebte man noch weitere interessante Versuche. So nahm sich Karl-Heinz Köper in seinem „Concertino für D-Trompete und Kammerorchester“ der hohen Solotrompete Bachs und Händels an, eines Instruments, für das es bisher kaum eine moderne Literatur gibt. Das Stück ist nicht eigentlich als neuklassisch zu bezeichnen; es behandelt die barocken Elemente harmonisch sehr freizügig und lockert sie rhythmisch auf. Einen formalen Versuch unternahm der Komponist und Anreger des Baden-Badener Orchesters Kurt Edelhagen, Heinz Kießling. Er überschreibt sein Werk „Linien und Akzente“ und experimentiert damit, daß er die „Linien“ und die hauptsächlich von den Blechbläsern

bestrittenen „Akzente“ in einem dritten Satz miteinander kontrapunktiert. Um die Stilisierung der Jazzformen bemüht sich der an der Detmolder Musikakademie tätige Günther Bialas mit seiner einem in Arbeit befindlichen Ballett entnommenen „Jazzpromenade“. Das Stück besteht aus drei ineinander übergehenden Sätzen und dient der Textidee einer Begegnung von Naturmythos und moderner Zivilisation ausgezeichnet. An Musik für neuartige Instrumente ist lediglich Hans Moeckels „Rondo in Swing“ für das Wurlitzer=Electronic=Piano zu verzeichnen, bei dem die mit dem üblichen Hammermechanismus erzeugten Töne nicht durch einen Resonanzboden, sondern elektrisch verstärkt werden.

Schließlich seien noch erwähnt: Gerhard Schindlers auf der Linie gewisser Werke Milhauds liegendes „Concerto grosso“ für drei Trompeten, Pauken und Streicher, Jan Koetsiers unproblematischer „Musical Sketch“ für Klavier und Orchester und Rolf Wilhelms filmmusikalisch anmutender Kriminalroman „Fortsetzung folgt“. Tänzerisch-gestisch charakterisierend geben sich Bernhard Kauns heitere Suite für zehn Instrumente „Panoptikum“, Franz Mücks „Vier Novellen“ und die „Kleine Suite für Orchester“ des Schweden Dag Wirén. Von den Werken für gemischten Chor a cappella sei das über selbstverfaßte Schüttelreime geschriebene „Stuttgart aus der Kehle geschüttelt“ von Gerhard Maasz genannt, mit dem das Fest im jugendmusikalischen Stil eingeleitet wurde, und die moritatenhaft-lustigen „Halunkensongs“ für Bariton und fünf Instrumente von Siegfried Strohbach. Um die Aufführungen machten sich vor allem die Dirigenten Leo Müller und Dean Dixon verdient.

Hans Georg Bonte

Berichte aus dem Ausland:

Junge Komponisten und Musik der Welt in Israel

Das „offizielle“ Musikleben Israels wird von dem Israel Philharmonic Orchestra beherrscht — ein (auf seiner vorjährigen Europa-Tournee sehr erfolgreiches) ausgezeichnetes Ensemble, das nur unter einem Grundübel leidet: dem Gastspielsystem. Die kollektivistische Leitung des Orchesters hat sich nie zum Engagement eines ständigen Direktors entschließen können. Fast jeden Monat treffen neue — zum Teil hervorragende — Gastdirigenten ein, denen meistens naturgemäß nur an der erfolgreichen Absolvierung ihres kurzen Auftretens liegt. Es kommt nicht zu eigentlicher erzieherischer Arbeit, und die jeweiligen Programme hängen von Launen und Zufällen ab. So geschieht es, daß — neben den weniger bekannten Perlen des Standard-Repertoires — die wesentlichen Werke der Neuen Musik ungespielt bleiben. Schönbergs Orchesterwerke, Hindemiths Konzerte und Sinfonien, Strawinskys Musik der letzten 25 Jahre und fast die gesamte Produktion der jüngeren Komponisten sind dem Abonnementspublikum in Israel unbekannt. Nur Bartók fand

in den letzten Jahren mehr Beachtung (Orchesterkonzert, Violinkonzert, Tanz-Suite). Da das Orchester außerdem nur selten die in Israel selbst lebenden, vorzüglichen Dirigenten, wie Michael Taube und Georg Singer, heranzieht und die ausländischen Gäste nicht mit den Spitzenwerken der israelischen Komponisten bekannt macht, finden auch die Komponisten des Landes bei diesen „offiziellen“ Konzerten kein Forum. Selbst auf der Europa-Tournee wurden lediglich klangvolle, aber durchaus uncharakteristische Werke israelischer Komponisten gespielt.

Glanzpunkte der vergangenen Saison waren die Konzerte unter Leitung von Georg Solti, der unter anderem Bartóks Tanz-Suite in zündender Wiedergabe brachte; Frank Pelleg, der auch in Europa bekannte Vorkämpfer für Neue Musik, spielte das Klavierkonzert von Goffredo Petrassi. Unter Georg Singer bot Yehudi Menuhin Bartóks Violinkonzert mit überragender Meisterschaft. Die einzige israelische Erstaufführung der Saison, gleichfalls von Singer dirigiert, war M. Avi-

doms Sinfonie Nr. 4, eine gefällige Folge farbenreicher Folklore-Studien. Pnina Salzman war Solistin in Ravels Klavierkonzert. Ein türkischer Gast des Orchesters, Djemal Rechid Bey, brachte eine eigene, thematisch interessante sinfonische Dichtung „Der Appell“.

In völligem Gegensatz zu den Philharmonischen Konzerten pflegt die Musikabteilung des Staats-Rundfunks (Kol Israel) die weniger bekannte Musik der Vergangenheit und die zeitgenössische Musik aus Israel und aus aller Welt. Das Sinfonieorchester des Senders veranstaltet jeden Dienstag abend ein öffentliches Konzert im YMCA-Saal zu Jerusalem, unter seinen zwei ständigen Dirigenten (einige Monate Georg Singer, für den Rest des Jahres Heinz Freudenthal) und mit gelegentlichen Gästen. Hier kam kürzlich ein neuer Liederzyklus von Erich-Walter Sternberg zur Erstaufführung (von Josefa Schocken interpretiert), Frank Pelleg spielte Ben-Haims Klavierkonzert, und Heinz Freudenthal dirigierte die erste öffentliche Aufführung der Zweiten Sinfonie von H. Jacoby, die sich als wesentliche Bereicherung der noch spärlichen sinfonischen Literatur Israels auswies. Außer in den Dienstag-Konzerten pflegt der Sender die Neue Musik in einer vor sieben Jahren durch die Israel-Sektion der IGNM eingeführten Sendereihe „Musik unserer Zeit“, die bis vor kurzem wöchentlich, im Moment nur vierzehntägig gesendet wird und vor allem mit Bandaufnahmen und Platten aus aller Welt arbeitet. Die wesentlichsten Sendungen der letzten Monate waren drei Programme neuer griechischer Musik, eine den Kompositionsaufträgen des Louisville-Orchesters gewidmete Serie und eine Würdigung Carl Orffs. Daneben interpretieren Israels Komponisten ihre eigenen Werke. Am interessantesten war hier eine Sendung, in der drei junge israelische Komponisten zwischen 19 und 23 über ihren Weg aussagten und ihre Werke spielen ließen. Obwohl alle drei noch inmitten ihrer Entwicklung stehen, gab ihnen der Rundfunk Ermutigung und vermittelte dem Hörer einen Einblick in die Schaffensprobleme des jungen Musikers in dem jungen, sich stets weiterbauenden Gemeinwesen. Jizchak Sidi, der jüngste der drei Komponisten, gab wertvolle Beiträge zum Problem der gegenseitigen Wechselwirkung von Orient und Okzident in der Musik; sein Divertimento für Solostimme und Instrumente hatte auch die persönlichste Note unter den Werken.

In Tel-Avivs Gartennachbarstadt Ramat Gan gründete Michael Taube vor zwei Jahren ein Kammerorchester aus jungen Musikern, dessen Konzerte für Kenner und Liebhaber besonders genussreich sind. Taube vergibt in jedem Jahr auch einige Kompositionsaufträge und führt die für ihn komponierten Werke in seinen Konzerten auf. Im vergangenen Jahre gelang in diesem Rahmen ein besonderer Wurf mit Josef Tals konzertanter Kammeroper „Saul in En-Dor“. In dieser Saison entstand ein gefälliges Bläser-Divertimento von J. Boehm und eine geistvolle neue „Musik für Streicher“ von Paul Ben-Haim. Ben-Haims Musik entwickelt den Gedanken des „östlichen Mittelmeer-Stils“ konsequent weiter; die blühende Ornamentik seiner melodischen Einfälle, die Farbigkeit seiner Rhythmen und die Eigenheiten seiner Instrumentation geben allen seinen Werken jene charakteristische Atmosphäre, die man wohl schon israelisch nennen kann. Auch in seiner neuen (soeben erschienenen, doch noch ungespielten) Klaviersonate finden sich all diese

melodischen, rhythmischen und koloristischen Eigenheiten wieder. In etwas temperamentvoller und kraftgeladener Weise finden wir ähnliche Grundlagen in der Musik von Oedoen Partos, dessen frühes Streicher-Concertino im Rundfunk neu belebt wurde und der gerade ein großes Kammermusikwerk für Flöte und Streichquartett beendet hat, in dem — wie in vielen Werken der experimentierenden israelischen Komponisten — die Verwandtschaft von orientalischer und westlicher Reihentechnik eine bewußte Rolle spielt.

Das vorzügliche amerikanische Ensemble von Chor und Orchester Robert Shaws brachte für Israel neue Werke einiger US-Komponisten, darunter einen Ausschnitt aus Samuel Barbers „Gebete Kierkegaards“, einen kraftvollen Hymnus von Charles Ives und Stücke von Aaron Copland und Gershwin. Einen Querschnitt durch das amerikanische Schaffen unserer Zeit vermittelte auch das Gastspiel der dramatischen Tanztruppe Martha Grahams, deren Schöpfungen nach eigens für sie komponierten und von ihr inspirierten Werken von Copland, Barber, William Schuman, Norman delo Joio, Alan Hovhaness und Menotti gestaltet sind.

Vielseitig waren in der vergangenen Saison die Abende der Israel-Sektion der IGNM, deren Ortsgruppen in Jerusalem und Tel-Aviv arbeiten. Beide Ortsgruppen führten den bezaubernden Farbfilm der auf einer alten Legende basierenden chinesischen Oper „The Butterfly Lovers“ vor, in deren Musik eine stilistisch interessante Synthese zwischen traditioneller Folklore und überlieferter Spielweise und der Moderne gefunden ist. Jerusalem veranstaltete außerdem zwei Kammermusikabende, von denen einer dem Werk Paul Hindemiths gewidmet war. In Tel-Aviv spielte Frank Pelleg — gleichfalls zur Ehrung des Komponisten an seinem 60. Geburtstag — Hindemiths „Ludus Tonalis“ und dazu die grandiose Passacaglia von Skalkottas und ein neues kleines Klavierwerk des israelischen Komponisten Robert Starer. Pelleg wiederholte später die Passacaglia von Skalkottas in einer Rundfunksendung, in der er außerdem die Uraufführung einer neuen Klavierkomposition Mario Castelnuovo-Tedescos spielte: „Josephs-Geschichten“, eine Suite von sieben biblisch-inspirierten virtuosen Stücken. In einem Kammerkonzert der IGNM in Tel-Aviv brachten Solisten des Philharmonischen Orchesters ein Trio für zwei Bratschen und Kontrabaß des Wienerers Paul Angerer; Rema Samsonoff sang Leonard Bernsteins freche Lieder „I hate Music“; Mosche Lustig spielte seine eigene Klaviersonate auf Themen orientalischer Folklore; Jonel Patin begleitete Rema Samsonoff in einer Reihe seiner eigenen Lieder, und Z. W. Steinberg führte (mit Klaus Kochmann) sein interessantes Duo für zwei Bratschen auf — ein Beispiel von Spielmusik im Zwölftonstil.

Ein wohl in den Annalen der Neuen Musik einzig dastehendes Konzert beschloß die Frühjahrs-Saison der IGNM in Tel-Aviv. Israels „Zahal“ (Verteidigungs-Armee) besitzt ihr eigenes Sinfonie-Orchester (neben einem Blas-Orchester), das von dem jungen und unternehmenden Schalom Riklis (im Major-Rang) geleitet wird — er ist seit drei Jahren jeden Sommer an der Internationalen Sommerakademie des Mozarteums in Salzburg tätig. Dieses Orchester hat sich in letzter Zeit zu einem hervorragenden Instrument entwickelt, das nicht nur der musikalischen Unterhaltung und Erziehung unter den Soldaten dient, sondern oft



FRANCIS BARNARD

in „Pot of Fat“.

Produktion: „The After Dinner Opera Company“.

nisten Alan Hovhaness, dessen Musik in orientalischer Melodik und Rhythmik erfunden und in unverfälscht nachempfundene orientalische Farben getaucht ist.

Peter Gradenwitz

Amerikanische Miniaturopern in Wien

Die „After Dinner Opera Company“, 1949 gegründet und durch zahlreiche Gastspiele in Amerika und Europa, durch Schallplattenaufnahmen und Fernsehsendungen berühmt geworden, ist wohl das kleinste Opernensemble der Welt. Es besteht aus drei ausgezeichneten Sängern (Jeanne Beauvais, Sopran, Norman Myrvik, Tenor, und Francis Barnard, Baßbariton), zwei Pianisten, drei Bühnenbildnern und dem künstlerischen Leiter Richard Stuart Flusser. Die von dieser Operngruppe gezeigten Werke sind im Original für kleines Ensemble geschrieben (es handelt sich also nicht um Adaptierungen); lediglich der Orchesterpart der Begleitung wird auf Klavier zu vier Händen übertragen. Wir sahen im Wiener Amerika-Haus-Studio drei dieser Miniaturen: „In einem Garten“, ein Spiel unter drei Kindern von Gertrude Stein mit einer etwas konventionellen Musik à la Menotti von Meyer-Kupfermann; „Der Fettnapf“ nach dem bekannten Märchen der Brüder Grimm, sehr apart in Musik gesetzt von Theodore Chandler; „Die süße Betsy aus Pike“, eine drastisch-komische Persiflage der Wildwestfilme mit einer entsprechenden „hochdramatischen“ Jazzmusik von Mark Bucci. Unter den Textdichtern ist kein Jean Cocteau und unter den Komponisten kein neuer Milhaud oder Honegger. Die Sujets erscheinen uns ein wenig kindlich und naiv; vielleicht sind sie echt amerikanisch. Ausgezeichnet dagegen ist die Darbietung durch die drei genannten Solisten, die einfach alles können: Spielen, Singen, Tanzen, Parodieren und — Sprechen, was bekanntlich bei Opernsängern keine Selbstverständlichkeit ist.

Helmut A. Fiechtner

zu wichtigen Aufgaben herangezogen wird, wie etwa für Schulkonzerte in den Städten oder zur Verstärkung des Rundfunkorchesters bei wichtigen großen Werken. Viele Musiker bleiben auch ständig im Orchester, selbst nach Beendigung ihrer Dienstzeit, die vielen jungen Künstlern zur wichtigen Ausbildungszeit wird. Das Orchester bot in diesem Jahr der IGM die Einstudierung eines Konzerts zeitgenössischer Musik an und spielte in Tel-Aviv in ausgezeichnete Interpretation unter Riklis vor einer erstaunten und begeisterten Hörerschaft ein anspruchsvolles internationales Programm: „Critic's Corner“ von Alexander Brott (Kanada) — eine amüsante parodistische Beschreibung der Musikkritikerzunft für Streicher und Schlagzeug; „Nächtmusik“ von Humphrey Searle, Concertino für 12 Instrumente von Strawinsky, „Mouvements perpetuels“ von Poulenc, Konzertante Variationen von Alberto Ginastera und das spritzige Divertimento des israelischen Komponisten Bernd Bergel. Das gelungene Konzert wurde später vom Rundfunk übernommen. Riklis dirigierte auch mit dem Rundfunkorchester eine Erstaufführung: die Kantate „Hirte Israels“ des amerikanischen Kompo-

Ein neues Orchesterwerk von Frank Martin

Im jüngsten Konzert des Basler Kammerorchesters gelangten unter Leitung von Paul Sacher, neben Stücken von Honegger, Schoeck und Willy Burkhard, vier Etüden für Streichorchester von Frank Martin zur Aufführung. Martins eigener Aussage gemäß wurden diese Etüden so angelegt, daß jede von ihnen nicht nur dem Orchester, sondern auch dem Komponisten reichlich Gelegenheit gibt, etwas zuzulernen. In diesem Sinne dient die erste Etüde der Ausbildung fließender Übergänge von einer Streichergruppe zur anderen; die zweite will alle überhaupt möglichen Arten des Pizzicato erproben; die dritte, die nur zweigeteilte Bratschen und Violoncelli verwendet, stellt den lyrischen Ruhepunkt des viergliedrigen Zyklus dar; die vierte erfüllt ihren „Final-Charakter“ durch streng fugierte Partien, die schließlich zur Umspielung eines Choralis verdichtet werden. Bei aller Kunstfertigkeit des Aufbaus liegt aber der klanglichen Erscheinung der Etüden



H. H. STUCKENSCHMIDT

alles Lehrhafte fern. In der vorzüglichen Ausführung, die sie in Basel erfuhren, kam ihr organischer symphonischer Aufbau voll zur Geltung. Ihre Wirkung auf das Publikum war derart unmittelbar, daß das zweite Stück stürmisch da capo begehrt wurde. Nach der höchst erfolgreichen Basler Uraufführung dürfte das gediegene und zugleich sehr effektvolle Werk bald seinen Weg in das allgemeine Orchesterrepertoire nehmen.

Willi Reich

Hans Schmidt-Isserstedt war der Dirigent und Jiri Tancibudek der Solist, die anschließend das Konzert in allen Großstädten Australiens zu Gehör brachten.

Alphons Silbermann

Martinus Oboenkonzert in Australien uraufgeführt

Sydney hatte seit langer Zeit eine Uraufführung: Bohuslav Martinus „Konzert für Oboe und kleines Orchester“. Das Werk wurde von einer hiesigen Tageszeitung als künstlerische Geste für die Olympischen Spiele bestellt und ist dem Oboisten Jiri Tancibudek, einem Freund des Komponisten, gewidmet. Geschrieben für zwei Flöten, zwei Klarinetten, Fagott, zwei Hörner, Trompete, Streicher und Klavier (hauptsächlich zur Begleitung der Kadenzzen), dient das Konzert vor allem der Entfaltung der Virtuosität des Solisten. Der erste Satz, Moderato, zeigt die für Martinu typischen synkopiert-rhythmischen Tendenzen, die durch eine Linie von melodischem Interesse zusammengehalten werden. Der zweite Satz, Poco andante, besteht hauptsächlich aus kadenzähnlichen Passagen für den Solisten, wobei die rhythmische Ausdruckskraft fast gänzlich dem Klavier überlassen ist. Im Finale, einem Poco allegro, spricht das Orchester zum ersten Male in voller Stärke, jedoch ohne die zarte Feinheit des Oboentones zu unterdrücken. Es ist ein für Martinu überaus heiterer Satz mit sprühender Rhythmik, der zweimal durch kurze brillante Kadenzzen unterbrochen und mit einer Tour de force zum Höhepunkt des Schlusses geführt wird.

Blick in die Zeit:

Gestützt auf den Mozartkult

Am Anfang des Mozartjahres stand die Festwoche in Salzburg, am Ende veranstaltete die Stadt Wien einen repräsentativen Mozart-Zyklus, der mit einer Kranzniederlegung auf dem St.-Marxer Friedhof um Mitternacht, in der Todesstunde des Meisters, abgeschlossen wurde. Während dieser Schlußfeierlichkeiten fand auch, im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die Verleihung der Mozartmedaillen statt. Zusammen mit dem Programm überreichte man dem Besucher das offizielle Mitteilungsblatt der Wiener Mozartgemeinde, den „Wiener Figaro“. Darin findet sich ein grundsätzlicher Artikel über das Programm der Salzburger Festspiele, dessen Autor, der Gründer der Mozartgemeinde, Heinrich Damisch, sich folgendermaßen vernehmen läßt:

„Bei den Salzburger Festspielen ist seit 1945 eine weitgehende begriffliche Verschiebung, eine rasante Überfremdung, eingetreten . . . Da diese Organisation von radikalen Anhängern modernster Kunstrichtungen beherrscht wird, ergibt sich ein Widerstreit mit dem Begriff des altüberlieferten Mozart-Fest-Gedankens. Dies gilt in stärkstem Maße von der Diskrepanz zwischen der in der Nachkriegsdämmerung von Eindringlingen eingeschmuggelten Uraufführungsidee und dem ursprünglich auf Meisterleistungen in langbewährten Meisterwerken sowie primär auf den Mozartkult aufgebauten Musealgedanken.“

Diese Entwicklung sei zurückzuführen „auf die Macht-
ergreifung eines usurpatorischen Elements, das in be-
wußt selbstgefälliger Mozartfremdheit in der Pro-
grammgestaltung das Schwergewicht auf die Einfüh-
rung von alljährlichen Uraufführungen gelegt hatte
und darauf ausging, verschiedene Arten von Festival-
moden zu kreieren, die doch nur auf das Konto Kul-
turabbruch gebucht werden können“. Von dem neuen
künstlerischen Leiter, Herbert von Karajan, wird er-
wartet, „da er glücklicherweise nicht selbst kompo-
niert“, die „sinnwidrige Idee von Uraufführungen im
Rahmen des Festspielprogramms zu sistieren“. Auch
sei es „kein unberechtigter Wunsch, die Spielereien,
nicht Spiele, auf der Simultanbühne zu kassieren“ und,
„gestützt auf den Mozartkult, spezifisch gestaltete,
charakteristische Salzburger Festspiele zu konsti-
tuieren“.

Die Sprache dieses Dokuments entspricht genau sei-
nem Inhalt: „Machtergreifung“, „Kulturabbruch“,
„usurpatorische Elemente“, „sistieren“, „kassieren“. Dazu die „Nachkriegsdämmrung“: wie schön scheint
für den Autor doch die Zeit des Hitlerkrieges ge-
wesen zu sein. Am Grabe des toten Meisters werden
Kränze niedergelegt, die Lebenden möchte man am
liebsten strangulieren. Andernorts ruft man junge
Komponisten zu einer Huldigung für Mozart auf, der
sie gern gefolgt sind. In Wien wird, „gestützt auf
den Mozartkult“, eine Attacke, und zwar eine recht
rude, gegen die Kunst der Gegenwart geritten. Aber
auch in Wien ist man mit der „musealen“ Verwaltung
des Mozarterbes längst nicht mehr zufrieden, und
man weiß, daß die Salzburger Festspiele die frische
Blutzufuhr, die sie durch die alljährliche Uraufführung
erhalten, dringend nötig haben. Hoffentlich weiß das
auch der neue künstlerische Leiter, obwohl er „glück-
licherweise nicht selbst komponiert“! H. A. F.

Post festum

Ohne Aufhebens davon zu machen, hat Gustav Len-
zewski, der um die Neue Musik unablässig Bemühte,

seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert. Sein Vater
war Geiger, Musikforscher, Editor und leitete in Ber-
lin eine Gesellschaft für alte Musik. Diese Charakter-
fistika gelten auch für den Sohn, sofern man statt
„alt“ „neu“ einsetzt. Er gab bei Schott, bei Peters und
bei Hansen ältere Werke für sein Instrument heraus,
richtete die Streicherstimmen von Robert Schumanns
Klavierkonzert ein, sammelt und ordnet im Auftrage
des Weimarer Nietzsche-Archivs sämtliche musikali-
schen Arbeiten des Philosophen, wirkt an der im Er-
scheinen begriffenen Enzyklopädie „Musik in Ge-
schichte und Gegenwart“ mit, ließ 1954 die Frankfur-
ter Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue
Musik wieder aufleben, setzt sich seit langem ohne
Rücksicht auf reale Nutzenanwendung praktisch und in
Vorträgen für Werke und Menschen ein, die ihm
wesentlich sind, und kann sich bei alledem auf das
Ansehen stützen, das er als Geiger wie als Kopf
genießt.

Griffbrett und Bogen lernte Gustav Lenzewski bei
seinem Vater und bei Willy Heß beherrschen. In der
Komposition unterwies ihn Paul Juon. Schon der
Studierende spielte die Berliner Erstaufführung der
c-Moll-Sonate Max Regers. Damals bereits war er
Konzertmeister bei den Schauspielmusiken des Deut-
schen Theaters und Primarius eines Streichquartetts,
das dort Matineen gab. Im Quartett der Neuen Musik-
gesellschaft saß er neben Nicolaus Lambermon. Als
Vierundzwanzigjähriger wurde Lenzewski erster Gei-
ger der Berliner Philharmoniker. Dann ging er als
zweiter Konzertmeister zum Blüthner-Orchester, als
erster an das Stadttheater Königsberg, 1923 kam er
an das erste Pult des Symphonieorchesters in Frank-
furt, wo er das Lenzewski-Quartett gründete, das bis
heute — wie auch die Besetzung wechseln mochte —
einen Begriff für geistig bis zum letzten ausgefeiltes
Musizieren darstellt. Viele Ur- und Erstaufführungen,
so von Bernhard Sekles, Béla Bartók, Claude Debussy,
Igor Strawinsky, sind ihm zu danken. Seit fast einem
Vierteljahrhundert unterrichtet Lenzewski an der
Frankfurter Musikhochschule, in deren zur Zeit am-
tierendes Direktionskollegium er berufen wurde. st.

NOTIZEN

Bühne

Die szenische Uraufführung von Arnold Schönbergs
Oper „Moses und Aron“ im Zürcher Stadttheater ist
für den 6. Juni angesetzt. Weitere Aufführungen
sollen am 8., 10. und 12. Juni folgen.

„Sadler's Wells Ballet“ wurde in „Royal Ballet“ um-
benannt. Königin Elisabeth übernimmt damit die
Schirmherrschaft. Präsidentin wird Prinzessin Mar-
garet.

Die Uraufführung von Giselher Klebes vieraktiger
Oper „Die Räuber“, die in der Deutschen Oper am
Rhein stattfindet, ist auf Mai verschoben worden und
soll im Rahmen der Woche „Musiktheater des 20. Jahr-
hunderts“ erfolgen.

Im Sommer wird The English Opera Group zum ersten
Male nach Nordamerika reisen und beim dritten

Musikfest von Stratford (Ontario) mit Benjamin
Brittens Oper „The Turn of the Screw“ gastieren.

„Il Tesoro“ von Jacopo Napoli wird als Uraufführung
in der Spielplan-Vorschau der römischen Oper an-
gekündigt.

Die Neufassung des „Simplicius Simplicissimus“
von Karl Amadeus Hartmann haben Nürnberg und
Wuppertal noch für diese Spielzeit angenommen.

Hans Werner Henzes Ballett „Ondine“ wird von dem
Royal Ballet in London vorbereitet. Margot Fonteyn
tanzt die Titelrolle. Die Premiere ist voraussichtlich im
August oder September.

„Die Schneekönigin“, Märchenoper nach Andersen in
einem Vorspiel und zwei Akten von Kurt Thies
(Libretto: Harald Netzbandt in der Bearbeitung des
Komponisten), wurde in Trier uraufgeführt.

Zwei Uraufführungen im Teatro delle Novità von Bergamo: „La Suocera rapita“ (Die entführte Schwiegermutter), Opera buffa in drei Akten, Text und Musik von Lidia Ivanova; „Prof. King“, Einakter von Mario Mattolini mit der Musik von Bruno Rigacci.

Konzert

In Bremen fand die Uraufführung von Carl Orffs „Nänie und Dithyrambe“ statt. Die Vertonung der beiden Gedichte Schillers greift auf Elemente altgriechischer Musik zurück. Klaviere, Schlagzeug, Harfen und Flöten begleiten den von einem gemischten Chor gesungenen Text.

Vier Uraufführungen wird das Cleveland Orchestra (Leitung: George Szell) in dieser Saison spielen: Porträt für Violine und Orchester von Bernard Rogers; Konzert für zwei Klaviere und Orchester von Victor Babin; Suite „Americana“ von Louis Gruenberg; Capriccio für Orchester von Marcel Dick. Zum vierzigjährigen Jubiläum des Orchesters in der Spielzeit 1957/58 sind acht Kompositionsaufträge erteilt worden: Howard Hanson, Paul Creston und Robert Moevs (Vereinigte Staaten); William Walton (England); Henri Dutilleul (Frankreich); Gottfried von Einem (Österreich); Boris Blacher (Deutschland); Bohuslav Martinu (Tschechoslowakei).

In Dortmund fand ein Sonderkonzert mit moderner Musik unter Leitung von Rolf Agop große Beachtung. Das Programm enthielt „Nones per Orchestra“ von Luciano Berio, „Cassation für Solo-Violine, Solo-Violoncello, Bläser und Schlagzeug“ von Kurt Driesch und „Variationen für Orchester“ von Arnold Schönberg.

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Österreich, hat in den letzten Wochen vier interessante Konzerte in Wien veranstaltet. Pierre Boulez (Klavier) und Severino Gazzelloni (Flöte) spielten Werke von Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Maurice Ravel, Camillo Togni und René Leibowitz. Das zweite Programm, ausgeführt von einem Kammerorchester unter Leitung von Pierre Boulez, enthielt „Kontrapunkte“ (Karlheinz Stockhausen), Symphonie op. 21 (Anton Webern) und „Le Marteau sans Maître“ (Pierre Boulez). In seinem Klavierabend bot Paul Jacobs aus Paris Werke von Arnold Schönberg, Olivier Messiaen, Pierre Boulez und René Leibowitz. Die letzte Veranstaltung war ein Liederabend von Carla Henius (Mannheim), begleitet von Michael Gielen. Das Programm: Trois Chansons de Bilitis (Claude Debussy); Zwei Lieder op. 14 (Arnold Schönberg); die beiden Fassungen „Schließe mir die Augen beide“ (Alban Berg); Vier Lieder op. 12 (Anton Webern); Quattro Liriche di Antonio Machado (Luigi Dallapiccola); „Expression K“ nach Worten von Kafka (Hermann Heiß); Fünf Lieder nach Gedichten von Kafka op. 82 (Ernst Krenek); Fünf Lieder op. 16 (Béla Bartók).

Günter Ravhaels Quartett op. 54 wurde vom Baden-Badener Streichquartett uraufgeführt.

In der neuen Stadthalle zu Düren war zweimal die Psalmensinfonie von Igor Strawinsky zu hören (Leitung: Christian Reimer). Für das Jahr 1957, in das die 600-Jahr-Feier des Stiftischen Gymnasiums, das achtzigjährige Bestehen des Musikgesangsvereins Düren und das zehnjährige des Frauenchors fallen, sind eine moderne Schulpoper, „Cantata“ von Igor Strawinsky und „Carmina burana“ von Carl Orff vorgesehen.

Das „Wiesbadener collegium pro arte“ gab einen Honegger-Abend mit Liedern, Klavierwerken und Kammermusik.

Im Grace Rainey Rogers Auditorium von New York fand die Uraufführung des vierten Klavierkonzerts von Bohuslav Martinu, betitelt „Incantation“, statt. Leopold Stokowski dirigierte das Orchester „Symphony of the Air“. Solist war Rudolf Firkusny. Auf dem Programm standen noch drei andere moderne Werke: „Memorial“ von Bernhard Heiden (ebenfalls eine Uraufführung), „Adagio für Orchester“ von Robert Helps und „Toccata für Streicher, Bläser und Schlagzeug“ von Leon Kirchner.

Rundfunk

In der ersten April-Woche gibt der Südwestfunk in Baden-Baden zwei öffentliche Sendekonzerte mit moderner Musik. Das Kammerkonzert am 6. April enthält die „Sonate für Flöte, Oboe, Cello und Cembalo“ von Elliott Carter, „Carnaval à la Nouvelle-Orléans“ von Darius Milhaud und „Pierrot Lunaire“ von Arnold Schönberg. Am 7. April folgt ein Orchesterkonzert, ausgeführt vom Südwestfunk-Orchester unter Leitung von Hans Rosbaud mit Leon Kirchner (Klavier) und Leo Koscielnny (Cello) als Solisten. Programm: „Quinto Concerto per Orchestra“ (Goffredo Petrassi); „Tre Pezzi per Violoncello ed Orchestra (Mátyás Seiber)“; „Concerto for Piano and Orchestra“ (Leon Kirchner); Orchesterfantasie op. 51 (Boris Blacher).

Der Schweizer Komponist Rolf Liebermann wurde als Leiter der Hauptabteilung Musik des Norddeutschen Rundfunks nach Hamburg berufen.

Über die Radiodiffusion Française war Hans Ulrich Engelmanns Kantate „Die Mauer“ zum erstenmal in Frankreich zu hören. In einem öffentlichen Konzert des Pariser Rundfunks dirigierte Jean Meylan die französische Erstaufführung der Sinfonischen Elegie von Ernst Krenek.

Die Arbeitsgemeinschaft der Westdeutschen Rundfunkanstalten wird ihren 6. Internationalen Musikwettbewerb wieder in München durchführen und zwar vom 6. bis 17. September 1957.

Radio Italiana übertrug aus der Mailänder Scala die Oper „Der feurige Engel“ von Serge Prokofieff.

Hannelore Schroth wird die Seeräuberjenny in der Fernsehauflührung der „Dreigroschenoper“ (Kurt Weill) spielen, die der Hessische Rundfunk am 27. Februar sendet. In den anderen Rollen: Ida Krottendorff (Polly Peachum), Willy Trenk-Treibitsch (Peachum), Albert Hörmann (Tiger Brown), Richard Münch (Mackie Messer).

Die Niederländische Radio Union veranstaltet vom 17. Juni bis 20. Juli 1957 einen Dirigentenkursus. Auskünfte erteilt die Musikabteilung der Niederländischen Radio Union, Postfach 150, Hilversum.

Für den 42. Abend der Studioveranstaltung „das neue Werk“ im Norddeutschen Rundfunk Hamburg war Bruno Maderna aus Mailand als Gastdirigent verpflichtet worden. Antoine Goléa (Paris) sprach einführnde Worte. Auf dem Programm standen folgende Werke: Quartetto per Archi (Luciano Berio); Structures pour deux pianos (Pierre Boulez); Quartetto per Archi (Bruno Maderna); Séquence (Jean Barraqué).

Der Österreichische Rundfunk, Radio Wien, hat „Festliche Konzerte“ im Rahmen der Reihe „Musica nova“ gegeben. 1. Orchesterkonzert: In Memoriam, Choral und Arie für gemischten Chor und Orchester (Mario Peragallo); Konzert für Violine und Orchester (Jain Hamilton); The Creation (Wolfgang Fortner); Serenade (Michael Spisak). Dirigent: Kurt Richter. Solisten: Julius Patzak (Tenor) und Walter Schneiderhan (Violine). Der Chor des Österreichischen Rundfunks, Radio Wien, und die Wiener Symphoniker. 2. Orche-

sterkonzert: Wandlungen (Gottfried von Einem); Phantasie für Klarinette, Klavier und Orchester (Hanns Jelinek); Musica fera, Uraufführung (Paul Angerer); Rondo ritmico, Uraufführung (Hans Erich Apostel); III. Symphonie für großes Orchester und Chor (Darius Milhaud). Dirigent: Miltiades Caridis. Solisten: Ottokar Drapal (Klarinette) und Alexander Jenner (Klavier). Der Chor des Österreichischen Rundfunks, Radio Wien, und das Große Wiener Rundfunkorchester. **Konzertante Opernaufführung:** „Die glückliche Hand“, Drama mit Musik von Arnold Schönberg. Dirigent: Michael Gielen. Solist: Eberhard Wächter. Die Wiener Symphoniker und Mitglieder des Chors des Österreichischen Rundfunks, Radio Wien.

Das Praeludium für Orchester op. 10 von Heimo Erbse wurde von Radio Bremen urgesendet. Edward Staempfeli Orchesterstück „Epitaphie pour Paul Eluard“ gelangte ebenfalls durch Radio Bremen zur Uraufführung. Beide Werke dirigierte Siegfried Goslich.

Musikerziehung

Der in Berlin lebende Komponist Giseler Klebe wurde als Kompositionslehrer an die Nordwestdeutsche Musikakademie in Detmold berufen.

Heinz Schröter, Leiter der Hauptabteilung Musik des Hessischen Rundfunks, ist zum neuen Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln gewählt worden, als Nachfolger von Hans Mersmann, der in den Ruhestand tritt.

Anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Nordwestdeutschen Musik-Akademie Detmold veranstalteten Dozenten und Studierende der Hochschule ein Kammerkonzert mit moderner Musik. Im Mittelpunkt des Programms stand die Uraufführung des Streichquartetts von Johannes Driessler. Außerdem hörte man Lieder von Günter Bialas, Elegien für Klavier von Wolfgang Fortner, die Klaviersonate 1924 von Igor Strawinsky und die Kammermusik für fünf Bläser op. 24 Nr. 2 von Paul Hindemith.

Kunst und Künstler

Kurt Joos, Choreograph und Tänzer an der Folkwangschule Essen, hielt eine Vortragsreihe über das moderne Ballett an der Pariser Hochschule für Choreographie.

Hans Schüler, Intendant des Mannheimer Nationaltheaters, ist mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Deutschen Bundesrepublik ausgezeichnet worden.

Das LaSalle-Streich-Quartett vom College-Conservatory of Music in Cincinnati (USA) ist von einer Weltreise zurückgekehrt, auf der mindestens ein modernes Werk in jedem Programm gespielt wurde, u. a. Béla Bartóks Drittes Streichquartett, Arnold Schönbergs Drittes, Walter Pistons Erstes, Anton Weberns op. 28, Leon Kirchners Quartett 1949.

Der Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, Eduard van Beinum, wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Amsterdam mit dem Titel eines Ehrendoktors ausgezeichnet.

Das internationale Gremium des Arnold-Schönberg-Kuratoriums (Sitz Darmstadt) hat einstimmig beschlossen, die Arnold-Schönberg-Medaille an Marya

Freund und René Leibowitz, beide in Paris, zu verleihen. Marya Freund, die kürzlich ihren 80. Geburtstag begehen konnte, hat sich seit der Uraufführung der „Gurrelieder“ (1913) große Verdienste um die Interpretation Schönbergischer Werke erworben. René Leibowitz hat mit seinen Publikationen und mit seinen Leistungen als Dirigent und Pädagoge viel zum Verständnis des Schönbergischen Schaffens beigetragen.

Für seine Oper „Schaubudengeschichte“ wurde dem Komponisten Gerhard Wimberger der Österreichische Staatspreis verliehen.

Dimitri Shostakowitsch arbeitet zur Zeit an seiner Elften Sinfonie, die Vorgänge aus der russischen Revolution des Jahres 1905 behandelt.

Der Lektor des Hohner-Musikverlages in Trossingen, Armin Fett, erhielt die Hugo-Herrmann-Medaille in Würdigung seiner Verdienste um das Schaffen dieses Komponisten.

Für den 30. Jahrestag der Schweizer Internationalen Gesellschaft für Neue Musik schreibt der in England lebende Komponist Mátyás Seiber eine Kammerkantate nach James Joyce: „Portrait of an Artist“ für Sprecher, Chor (ohne Text), Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Violine, Viola, Cello, Klavier und Schlaginstrumente.

Johannes Driessler wurde für seine „Altenberger Messe“ vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie mit dem „Maletz-Preis“ ausgezeichnet.

Der in Ascona lebende Komponist Wladimir Vogel erhielt eine Medaille der Stiftung Jesinghaus, Lugano, für sein Schaffen und für seine tatkräftige Förderung der „Settimane Musicali“ von Ascona.

Verschiedenes

Die Programme des Weltmusikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, das in diesem Jahr vom 31. Mai bis 6. Juni in Zürich stattfindet, liegen jetzt vor. 1. **Orchesterkonzert:** Corales criollos (Juan José Castro, Argentinien); Konzert Nr. 1 für Violine und Orchester (Serge Prokofieff); Figures sonores pour Orchestre (Yoritsune Matsudaira, Japan); Sinfonie Nr. 6 (Karl Amadeus Hartmann, Deutschland). 2. **Orchesterkonzert:** Psalms pour soprano et ténor soli, chœur mixte et orchestre (Robert Oboussier, Schweiz); Concerto for Piano and Orchestra (Leon Kirchner, USA); Epitaph (Karl Heinz Füssl, Österreich); Première Symphonie (Gustavo Becerra Schmidt, Chile); Feu d'artifice (Igor Strawinsky). **Kammerkonzert:** Concerto breve (Vittorio Fellegara, Italien); Eine Gotthard-Kantate nach Hölderlin für Bariton und Streicher (Wladimir Vogel, Schweiz); Recitativo and Aria for Cembalo and Orchestra (Roman Haubenstock-Ramati, Israel); Passacaille pour orchestre de chambre (Maurice Jarre, Frankreich); Fünf neapolitanische Lieder für mittlere Stimme und Kammerorchester (Hans Werner Henze, Deutschland); Kammermusik Nr. 1 (Paul Hindemith). **Kammermusikkonzert:** Drei geistliche Lieder op. 17 (Anton Webern); Sonate für Trompete, Gitarre und Klavier (Aldo Cle-



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

menti, Italien); Concert Piece for Violin and Piano (Mátyás Seiber, England); String Quartet (Billy Layton, USA); Nr. 6, Frekvenser (Bo Nilsson, Schweden); Contrasts for Clarinet, Violin and Piano (Béla Bartók). Außerdem veranstaltet die Schweizer Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ein Sonderkonzert mit Werken Schweizer Komponisten der Gegenwart. Im Zürcher Stadttheater wird die Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg szenisch uraufgeführt. Die Schweizerische Rundfunkgesellschaft, Radio Zürich, stellt das Studio di Fonologia Musicale aus Mailand vor.

Ernst Toch's Dritte Symphonie, 1956 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet, wurde von der amerikanischen Schallplattenfirma Capitol aufgenommen. William Steinberg dirigierte das Pittsburgh Symphony Orchestra.

Für den Internationalen Musik-Wettbewerb, der vom 21. September bis 5. Oktober 1957 im Konservatorium Genf stattfindet, werden Anmeldungen bis zum 15. Juli entgegengenommen. Auskünfte durch das Sekretariat des Wettbewerbs, Conservatoire de musique, Genève.

Das Kranichsteiner Musikinstitut veranstaltet die XII. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in der Zeit vom 16. bis 28. Juli 1957 in Darmstadt. Mit den Ferienkursen ist wieder ein Internationaler Wettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis verbunden, diesmal in den Fächern Klavier und Violine.

Vorlesungen über Neue Musik an deutschsprachigen Universitäten und Hochschulen im Wintersemester 1956/57: Béla Bartók (Basel/Mohr); Neuer Klassizismus (Berlin, Technische Universität, Stuckenschmidt); Die deutsche Musik des 20. Jahrhunderts (Bern/von Fischer); Orffs Carmina burana, Strawinskys Psalmen-sinfonie, Bartóks Drittes Klavierkonzert, Hindemiths Klaversonate G (Erlangen/Stäblein); Tonalitätsprobleme in moderner Musik (Hamburg/Heinitz); Probleme der Gegenwartsmusik (Hannover, Technische Hochschule, Sievers); Schönbergs Pierrot lunaire und Bergs Wozzeck (Karlsruhe, Technische Hochschule, Nestler); Die Musik des 20. Jahrhunderts (Köln/Fellerer); Die Hauptströmungen der Musik seit 1900 (München/Riezler); Béla Bartók als Komponist und Forscher (Saarbrücken/Kolneder).

Die Stiftung „Gaudemus“ führt ihre diesjährige Internationale Musikwoche vom 31. August bis 7. September in Bilthoven, Holland, durch. Nähere Auskünfte durch das Sekretariat, Gerard Doulaan 21, Bilthoven.

„De rebus prius factis“ ist der Titel einiger Betrachtungen von Ernst Krenek, denen wir mit freundlicher Genehmigung des Musikverlages Wilhelm Hansen in Frankfurt am Main das als Leitartikel „Der gesunde Menschenverstand“ veröffentlichte fünfte Kapitel entnommen haben.

Der Beitrag „Strawinsky komponiert Bach“ ist der zweite Teil des Aufsatzes „A Concert for Saint Mark“ von Robert Craft, der in der englischen Musikzeitung „The Score“ im Dezember 1956 erschien. Wir bringen die deutsche Fassung mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers William Glock.

Diesem Heft sind Prospekte der Verlage Ed. Bote & G. Bock, Berlin, und Hans Sikorski, Hamburg, (anlässlich des 40. Geburtstages von Hans Poser) beigelegt.

C·M·N COLLEGIUM MUSICAE NOVAE

Neue Musik - leicht spielbar

Neuerscheinungen des letzten Jahres

KURT RASCH

Moritat vom verlassenen Mariechen

für Sänger oder Sprecher, Streichorchester und Akkordeon

(Klavier) C·M·N 22

Partitur 7,50 / 5 Streichstimmen je 1,50

Akkordeon- und Gesangsstimme 1,80

JENS ROHWER

Wach auf, wach auf, 's ist höchste Zeit

Choralkonzert aus elf Versen in einem Satz für Streichorchester mit einstimmigem gemischtem Chor ad libitum

C·M·N 23

Partitur 7,50 / 5 Streichstimmen je 1,50

Chorpartitur —,90

WERNER FUSSAN

Suite

für Streichorchester C·M·N 24

Partitur 6,— / 5 Streichstimmen je 1,20

ARMIN SCHIBLER

Kleine konzertante Suite

für Streichorchester C·M·N 25

Partitur 7,50 / 5 Streichstimmen je 1,50

HEINZ BENKER

Triplum humanum

für Streichorchester und Triangel ad libitum C·M·N 26

Partitur 4,50 / 5 Streichstimmen je 1,50 / Triangelstimme 1,20

FRITZ CHR. GERHARD

Concertino

für Streichorchester C·M·N 27

Partitur 4,50 / 5 Streichstimmen je 1,20

Preise in Deutscher Mark

Der Sonderprospekt über alle bisher erschienenen Werke steht auf Anforderung kostenlos zur Verfügung. Die Reihe wird ständig fortgesetzt.

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



»Ungelöste Fragen«, so nannte der Maler Emil Schwaabe sein Gemälde, das den Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf gehört. Nach der Lektüre der großen Zeitung unterhalten sich die Honoratioren über die Probleme der Zeit. So war es damals, so ist es heute, so wird es morgen sein. Die Zeiten haben sich geändert und mit ihnen die Zeitungen. Heute wird auf den Tischen die Frankfurter Allgemeine Zeitung liegen; und sie wird auch oft ungelöste Fragen aufwerfen, weil sie von ebenso unabhängigen Geistern gelesen wird, wie sie von unabhängigen Redakteuren gestaltet wird. Publizisten von Rang wie Hans Baumgarten, Erich Dombrowski, Karl Korn und Erich Welter sind die Herausgeber. Friedrich Sieburg gehört dem engsten Stab der Redaktion an. Eine sorgfältig ausgewählte Redaktion und ein weltweites Korrespondentennetz bemühen sich, über die Probleme der Zeit geistig und künstlerisch tätige Menschen zu informieren. Ein Monatsabonnement kostet DM 4,50. Wir senden Ihnen gern einige Probezeitungen. Schreiben Sie bitte an unseren Verlag in Frankfurt am Main, Börsenstraße 2-4.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

CARL ORFF

Comoedia de Christi Resurrectione

EIN OSTERSPIEL

für Sopran- und Baßsolo, Alt- und
Knabenstimmen und gemischter Chor

Orchester-Besetzung: 3 Klav. · 2 Hfn. ·
4 Cb. · Pk. · Yyl. · Ten. · Xyl. · Marimb. ·
2 Glockensp. · Röhrenglocken · Triangel ·
Cymbel · Becken · Tamtam · Gr. Tr.

Klavierauszug (griech., dtsh.)

Ed. Schott 4932 DM 10,-

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Die Uraufführung fand am Karsamstag, 31. März
1956, im Fernsehstudio des Bayerischen Rund-
funks in München statt. (Regie: Rudolf Sellner,
Musikalische Leitung: Karl List.)

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Soeben erschienen:

ERNST KRENEK

Proprium Missae in Domenica

Tertia in Quadragesima

für drei gemischte Stimmen (S, A, B)
a cappella Chorpartitur DM -75

Psalmverse zur Kommunion

für das ganze Kirchenjahr,
für zwei bis vier gleiche und gemischte
Stimmen a cappella

Chorpartitur DM -75

Motette zur Opferung

für das ganze Kirchenjahr
für drei gemischte Stimmen (S, A, B)
a cappella Chorpartitur DM -75

Die liturgischen Chorsätze schrieb der
bekannte, jetzt in den Vereinigten
Staaten lebende Autor für einen kleinen
Kirchenchor in der Schweiz. Sie sind
daher leicht und schon in kleinster Be-
setzung zu singen.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

GOTTFRIED VON EINEM

Neuerscheinungen

Op. 19 Sieben Lieder für Gesang und Klavier . . . 6,50

Op. 20 Klavierkonzert, Taschenpartitur 8,-

Erfolgreiche Werke früherer Jahre

Op. 2 Capriccio für Orchester, Taschenpartitur . . . 5,50

Op. 4 Concerto für Orchester, Taschenpartitur . . . 10,-

Turandot-Episoden für Orchester, Taschenpartitur 8,-

Prinzessin Turandot (Ballett), Klavierauszug . . . 15,-

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

FRIEDRICH LEINERT

Sonate für Altsaxophon und Klavier

EB 6236 - DM 7.50

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Junge HARFENISTIN mit eigenem Instrument
sucht Engagement.

Angebote unter M 629 an den Verlag erbeten.



Alle Streichinstrumente gewinnen an Ton-
schönheit und Zuverlässigkeit durch die
neuen druckvermindernden
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN
die ersten deutsch. Qualitätssaiten d. Art.
„Meine Geige klingt jetzt mit Ihren weichen
Saiten viel besser als vorher . . .“

Otto Büchner, Bamberger Symphoniker
Vielbewährt durch langj. Erfahrung (in Wien u. Nürnberg):
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLSAITEN

DIRIGENT

Pianist, Komponist, Theoretiker mittl. Alters, langj.
Erfahrung in Konzert, Bühne, Organisation u. Aufbau-
arbeit. Eigene musik- u. theaterwissenschaftl. Materiale,
umfangr. Orchesternotenarchiv, sucht entspr. Position
als Orchesterleiter oder Lehrer.

Angeb. unter M 631 an den Verlag der Zeitschr. erbeten.

EIN JUNGES LAND

stellt seine Musik vor:

Werke der führenden israelischen Komponisten:

Ben-Haim, Partos, Tal, Sternberg, Daus,
Alexander, Salomon, Brün, Haubenstock-Ramati
u. a. im Verlag

ISRAELI MUSIC PUBLICATIONS LTD.

Alleinvertretung für Deutschland:

Otto Junne, Musikverlag, GmbH.

Wiesbaden, Nerotal 16

STRAWINSKY-BÜCHER

Igor Strawinsky

Musikalische Poetik

Vorlesungen a. d. Harvard-Universität (USA)

Fühlungnahme · Über das musikalische Phänomen · Über die musikalische Komposition · Musikalische Typologie · Die Wandlungen der russischen Musik · Über die Wiedergabe der Musik · Epilog

Deutsche Übersetzung v. Heinrich Strobel
Ed. Schott 3612 · 82 Seiten · br. · DM 4,70

Théodore Strawinsky

Igor Strawinsky — Mensch und Künstler

Betrachtungen des Sohnes über das Werk des Vaters

Strawinsky und die Musik · Die ersten Jahre · Erkenntnisse · Strawinsky, Rußland und das Abendland · Strawinsky und das Theater · Von Mavra zu Jeu de cartes · Unter dem Himmel von Californien

Deutsche Übersetzung v. Heinrich Strobel
Ed. Schott 4202 · 72 Seiten · br. · DM 4,80

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Nordische Avantgarde

MODERNE KLAVIERMUSIK

(Siehe MELOS Dezember 1956)

Sven-Erik Bäck	DM
Expansive Präludien	4,-
Niels Viggo Bentzon	
Holzschnitte op. 65	5,-
Kaleidoskop op. 86	5,50
Sonate für 2 Klaviere op. 51	20,-
Karl-Birger Blomdahl	
Drei polyphone Stücke	4,-
Bernhard Lewkovitch	
Sonate IV op. 5	5,-
Hilding Rosenberg	
Improvisationen	5,50
Tema con Variazioni	5,50
Harald Saeverud	
Siljusslatten op. 17	4,50
Geirr Tveitt	
Tanz des Sonnengottes	6,-
Peppar-Rot	
Neue skandinavische Klaviermusik	11,-
Werke von Bäck, Blomdahl, Holmdahl, Höföding, Lidholm, Riisager und Saeverud.	

WILHELM HANSEN MUSIKVERLAG

Frankfurt/Main

Unser neuer Katalog „Musik des Nordens“ ist soeben erschienen und kostenlos erhältlich.

ZEITGENÖSSISCHE

Violin-Konzerte

Conrad Beck

Helmuth Degen

Franco Donatoni

Werner Egk

Wolfgang Fortner

Jean Françaix

Peter Racine Fricker

Karl Amadeus Hartmann

Hans Werner Henze

Paul Hindemith

Giselher Klebe

Erich Wolfgang Korngold

Wilhelm Maler

Darius Milhaud

Paul Müller-Zürich

Otmar Nussio

Hermann Reutter

Mátyás Seiber

Rudi Stephan

Igor Strawinsky

Karol Szymanowski

B. A. Zimmermann

Unsere kostenlosen Kataloge

»Zeitgenössische Musik« und »Werke für Violine und Viola« unterrichten über Besetzung und Preise

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

CARL ORFF

Schallplatten und Musikalien

CARMINA BURANA

Cantiones profanae

Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18303

Trötschel · Braun · Kuen · Hoppe

Chor und Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Dirigent: Eugen Jochum

Electrola Gesellschaft WCX 509

Giebel · Cordes · Kuen

Der Chor des Westdeutschen Rundfunks · Das Kölner Sinfonie-Orchester

Dirigent: Wolfgang Sawallisch

Studienpartitur Ed. Schott 4425 DM 15,— · Klavierauszug Ed. Schott 2877 DM 12,—

Textbuch (lat.=dtsh.) DM 1,20

CATULLI CARMINA

Ludi scaenici

Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18293

Kupper · Holm

Chor des Bayerischen Rundfunks, Klaviere und Schlagzeug · Dirigent: Eugen Jochum

Studienpartitur Ed. Schott 4565 DM 15,— · Klavierauszug Ed. Schott 3990 DM 12,—

Textbuch (lat.=dtsh.) DM 1,—

TRIONFO DI AFRODITE

Concerto scenico

Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18305

Kupper · Lindermeier · Wiese — Lange · Holm · Delorko · Böhme

Chor und Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks · Dirigent: Eugen Jochum

Studienpartitur Ed. Schott 4566 DM 20,— · Klavierauszug Ed. Schott 4306 DM 20,—

Textbuch (lat.=dtsh.) DM 1,—

DIE KLUGE

Die Geschichte von dem König und der klugen Frau

Electrola Gesellschaft WCX (Columbia) 510/11

Frick · Schwarzkopf · Wieter · Christ · Kusche · Cordes · Kuen · Neidlinger

Das Philharmonia Orchester London · Dirigent: Wolfgang Sawallisch

Klavierauszug Ed. Schott 2868 DM 18,— · Textbuch DM 1,—

DER MOND

Ein kleines Welttheater

Schallplattenaufnahme in Vorbereitung

Klavierauszug Ed. Schott 3196 DM 15,— · Textbuch DM 1,—

ANTIGONAE

Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin

4. Szene »O des Landes Thebes«

5. Szene »Nahmenshöpfer, der du von den Wassern«

Columbia Master Works ML 5038 (Auslieferung für Europa: Philips)

Goltz · Uhde · Greindl · Roessel — Majdan

Wiener Symphonie-Orchester · Dirigent: Heinrich Hollreiser

Klavierauszug Ed. Schott 4026 DM 25,— · Textbuch DM 1,—

KLAGE DER ARIADNE

Lamento d'Ariana di Claudio Monteverdi 1608

in freier Neugestaltung von Carl Orff

Deutsche Grammophon Gesellschaft EPA 37011 APM 14020

Höngen · Leitner/Reinhard · Graeser

Klavierauszug Ed. Schott 2874 DM 2,50

Ausgabe mit italienischem Text Ed. Schott 4311 DM 2,50